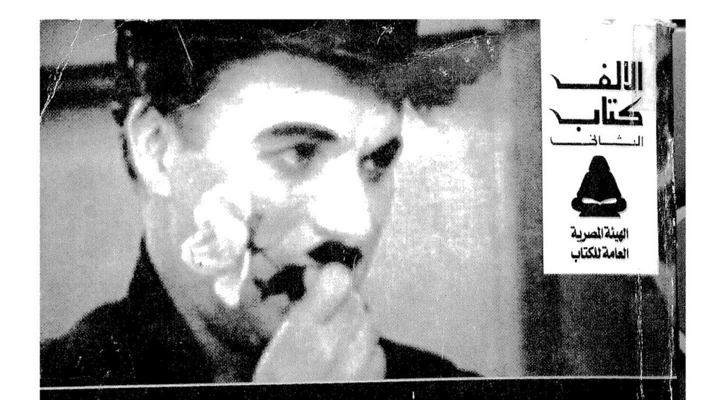


دافيد أ. كوك

تاريخ السينما الروائية

ترجمة: أحمد يوسف

الجزء الأول

الألف كتاب الثانى

نافذة على الثقافة العالمية

تاريخ السينما الروائية

الجزء الأول

تأليف
دافيد أ. كوك

ترجمة
د. أحمد يوسف



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٩

صدر هذا الكتاب ضمن سلسلة

الكتاب السينمائى

بإشراف

هاشم النحاس

هذه هى الترجمة العربية الكاملة للجزء الأول من كتاب

A HISTORY OF NARRATIVE FILM

by

David A. Cook

الفهرس

محتويات الجزء الأول

الموضوع **الصفحة**

الموضوع | الصفحة

الموضوع . . . الصفحة

الموضوع	الصفحة

تصـــدير

اننا نقضى وقتا طويلا من حياتنا الواعية محاطين بالصور الفوتوجرافية المتحركة ، التى أصبحت تحتل موقعا محوريا فى تجاربنا ، حتى انه من غير المعتاد أن يمضى علينا يوم واحد دون التعرض لهذه الصور المتحركة لفترة طويلة من الزمن ، سـواء عن طريق السـينما أو التليفزيون . وباختصار ، فان الصور الفوتوجرافية المتحركة قد أصبحت جزءا من البيئة فى المجتمع الصناعى المعاصر . لذلك فانها تترك أثرها الكبير على تشكيل حياتنا على المستويين النفسى والمادى معا . ومع ذلك ، فان القليلين منا هم الذين تعلموا كيف يفهمون الطريقة التى تمارس بها هذه الصور تأثيرها . وفى الحقيقة أن اغلبنا لديه أفكار غامضة حول الطريقة التى تتشكل بها الصـور المتحركة ، والتى تستطيع أن تخلق العـديد من الرسائل التى لاتنتهى ، والتى تحيط بنا من كل جانب ، وبشكل لاينقطع من خـلال الوسـائل السمعية البصرية . وبتشبيه هذه الحالة مع اللغة المكتوبة والمنطوقة ، فانه يمكننا أن نعتبر أنفسنا أميين ، فنحن نستطيع أن نستوعب أشكال اللغة دون أن نفهمها حقا فهما كاملا وشاملا . لذلك ، فان من المرعب أن نجد أنفسنا نحيا فى ثقافة لايتجاوز مستوى التعلم اللغوى فيها ما استطاع بلوغه طفل فى الثالثة من عمره . وهكذا ، فان أغلب الناس الذين يعيشون فى مثل هذه الثقافة يصبحون مثل الأطفال الصغار معرضين بسهولة للتأثر بمن يستطيع امتلاك اللغة والتلاعب بها ، بل انهم يصبحون معرضين لتحكم أية أقلية وسيطرتها عليهم ، اذا كانت هذه الأقلية هى التى تمتلك وحدها فهم اللغة ، وبالتالى فانها سوف تمتلك سلطة المعـرفة دونهم ، بنفس الطريقة التى يمارس بهـا الرجال المتعلمون الناضجون سلطتهم على الأطفال . وبالطبع ، فان هذا أصبح مرفوضا بالنسبة للغة المنطوقة والمكتوبة فى العـالم الصناعى المعاصر ، وقد أعطت ثقافتنـا وحضارتنا لتعليم الأطفال فى المؤسسات الرسمية تفاصيل اللغة الانسانية المنطوقة ، حتى يمكن لهم التفاعل والاسهام داخل المجتمع فى المغـرفة التى تشكلها اللغة المنطوقة . ومع ذلك ، فان لغة جديدة قد ظهرت الى الوجود فى نهاية القرن العشرين ، وهى اللغة السمعية البصرية التى أخذت

شكلها الأول من السينما ، ثم أصبحت لغة سائدة مع التليفزيون المعاصر . لكن هذه اللغة الجديدة تفرض رسائلها علينا من خلال عمليات صناعية معقدة وباهظة التكاليف لايدرك أسرارها الا صفوة المتخصصين . وعلى الرغم من ذلك كله ، فان هناك قلقا جماهيريا واضحا من امكانية استخدام تأثير هذه اللغة الجديدة بشكل غير صحى . ولقد كان هذا القلق موجودا منذ مولد هذه اللغة ، ولكن ذلك كله لم يمنع أن يصبح ادراكنا لهذه اللغة بعيدا تماما عن كونها لغة ، وانما كوسيط للتسلية الجماهيرية . وفى هذه الهيئة المتنكرة ، استطاعت هذه اللغة شيئا فشيئا أن تقوم باحتلالنا، كما لو أنها لغة أجنبية عامية تملك القدرة الخارقة على أن تغزونا . ولتتخيل أنك استيقظت ذات صباح فى الربع الأخير من القرن العشرين لتكتشف أننا قد فهمنا اللغة على نحو خاطئ ، اذ تصورناها طريقة تحلم بها ، وبذلك أصبحنا أميين تماما بأبعادها اللغوية ، ولم ندرك أنها لم تصبح فقط لغة تحيطنا بشكل مادى ، ولكنها تقوم أيضا بغزو عقولنا . ماذا يمكننا أن نفعل فى تلك الحالة ؟ يمكننا أن نختار أن نتصالح مع أخطائنا ونقع فى حالة من اللامبالاة مثلما تفعل المجتمعات الأمية ، والتى قد تصبح شيئا نتفرج عليه فى معرض الحضارة . لكن هذه المجتمعات سوف تشكل بالتأكيد خطرا فى المجتمع الصناعى المتطور ، لكن يمكننا أيضا أن نحاول اعادة تعليم أنفسنا وتعريفها بهذه اللغة بكل تفاصيلها ، ويمكننا أن نحاول معرفة تاريخها وتقنياتها وجمالياتها بكل الوسائل المتاحة ، كما يمكننا أيضا أن نتعقب رحلة تطور قواعدها منذ مولدها وحتى المراحل المعاصرة لتطورها ، لكى نتنبأ بالأشكال التى يمكن أن تتخذها فى المستقبل ، كما نستطيع فى النهاية أن نستوعب المنطق الداخلى لها ، ونتجح فى تحليلها تحليلا نقديا لكى نستطيع أن نقرأها بطرائق ودلالات جديدة .

ان السيناريو يتطابق تماما ـ كما أعتقد ـ مع موقفنا الحالى فى المجتمع المعاصر ، فلغة الصورة الفوتوجرافية المتحركة قد أصبحت سائدة فى حياتنا اليومية ، حتى اننا لا نكاد نلحظ وجودها ، ومع ذلك فانها تحيط بنا من كل جانب وتحمل لنا رسائلها ، وتحدد لنا مواقفنا ، وتعيد بلا توقف تشكيل علاقتنا مع الواقع الذى نعيش فيه . ويمكننا فى هذا الموقف أن نختار الحياة فى جهل كامل لحقيقة هذه اللغة ، لكى

نقع تحت سيطرة من يقومون باستخدامها والتلاعب بها ، أو يمكننا من جانب آخر أن نعلم أنفسنا كيف نقرؤها ، لكى نقوم بتقييم الحقائق المعقدة والمتشابكة التى تقدمها لنا ، لكى نستطيع التفريق بين ما هو صادق وما هو زائف فى تلك الرسائل . واننى اذ قضيت حياتى طالبا ومعلما للأشكال اللغوية المختلفة ، سواء المنطوقة أم السمعية البصرية ، أعتقد أن أكثر الناس ذكاء وانسانية فى حضارتنا هم الذين سوف يختارون الموقف الأخير . ولهؤلاء كتبت هذا الكتاب .

ملاحظة حول المنهج

لأسباب سوف تبدو أكثر وضوحا خلال هذا الكتاب ، فانني أعتقد ان تاريخ السينما كما نعرفها اليوم وكما أصبحت جزءا من خبرات حياتنا ، هو تاريخ السينما الروائية • وان العديد من الأفلام العظيمة التي تم صنعها على أيدى الفنانين كانت تحاول أن تحطم قيود هذا الشكل الروائي في كل مرحلة من مراحل التاريخ • وان هناك من الأدلة ما يكفي للاقناع بأن السينما منذ الخمسينيات تتطور بالفعل فى اتجاه لا روائى ، لكن تظل الحقيقة هي ان اللغة المعتادة في السينما العالمية، منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر وحتى اللحظة الحاضرة ، كانت لغة روائية سواء في طموحاتها أم فى قواعد بنائها • لهذا ، لم يحاول الكتاب أن يمتد الى السينما التسجيلية وسينما التحريك والسينما التجريبية الطليعية ، الا اذا كانت هذه الأنواع من السينما قد أثرت على الشكل الروائى تاثيرا واضحا وقويا • ولا يعني هذا بأية حال أن هذه الأنواع من السينما ليست ذات أهمية ، وانما يعنى أن كل نوع منها له من الأهمية والتميز ما يكفي لأن يكتب له تاريخ منفصل . وبالفعل سوف يجد القارىء في متناول يده العديد من الكتب التى تناولت تاريخ الأنواع الأخرى من السينما •



الأصـــول

المبادىء البصرية

كانت البداية فى تاريخ السينما هى النهاية لتاريخ شىء آخر • وكان هذا الشىء هو المراحل العديدة التى تعاقبت وشهدت تطورا تقنيا كبيرا خلال القرن التاسع عشر ، فاصبحت الأدوات البسيطة التى تعتمد على الاكتشافات العلميـــة فى مجـال العلوم البصرية تتحول من مجـرد استخدامها لأغراض التسلية ، لتتطور وتصبح آلات معقدة يمكننا بواسطتها أن نعيد ـ على نحو مقنع ـ تصوير الواقع الحى ، وعرض هذه الصورة لنراها وكأنها تتحرك أمامنا • ولقد كانت الألعاب البصرية البسيطة ، والآلات التقنية المعقدة على السواء ، تعتمدان على قاعدة علمية واحـــدة تتعلق بالادراك الانسانى وامكاناته وحدوده ، بحيث يرى أحيانا أشياء ليست موجودة فى الواقع الحى • لقد كان ذلك نوعا من « الإيهام البصرى » الذى يعتمد على ظاهرة « استمرار الرؤية » ، بالاضافة الى ظاهرة أخـرى تدعى « ظاهرة فاى » أو « الظاهرة المستحيلة » •

أما ظاهرة « بقاء الرؤية واستمرازها » ، فهى أمر يتعلق بالادراك الانسانى وقدرة الحواس البشرية وعجزها أيضا فى بعض الأحيان ، وهى الظاهرة التى عرفها على نحو ما المصريون القدماء ، لكن كان أول من قدم وصفا علميا لهـا هو بيتر مارك روجيه عـام ١٨٢٤ ، فعندما ترى العين صورة ما ثم تختفى هذه الصورة ، فان المخ يظل محتفظا بالصورة ـ وكأن العين مازالت تراها ـ مدة تتراوح بين $\frac{1}{30}$ الى $\frac{1}{5}$ من الثانية ، فصورة الشىء تبقى مرئية حتى بعد اختفاء هذا الشىء نفسه من مجال الرؤية ـ

وكانت الظاهرة الأخرى هي « ظاهرة فاى » التى ظلت غامضة على الرغم من تطبيقها عمليا فى العديد من الآلات والأدوات البصرية ، حتى اكتشفها عالم النفس الجشـــطالتى **ماكس فيرتهايمر** عام ١٩١٢ . فعندما تدور المروحة الكهربائية لا نرى الريشات التى تتكون منها ، لكننا ندركها على أنها شكل دائرى متصـــل ، تمـــاما مثلمـــا نرى طيف الألوان السبعة المرسومة فوق دائرة وكأنها لون أبيض متجانس،عندما تدور تلك الدائرة بسرعة فوق عجلة متحركة .

ان هاتين الظاهرتين هما السبب فى أننا نرى الصور الفوتوغرافية الثابتة الموجودة على شريط الفيلم وكأنها صورة واحدة تدب فيها الحركة المستمرة بلا انقطاع ، عندما يدور هذا الشريط فى آلة العرض ، وهذا هو جوهر الايهام بالحركة المتصلة فى الصور الثابتة ، وهو الايهام الذى يتأسس عليه وجود فن السينما . فعندما يمر الشريط فى آلة العرض يتم عرض صورة ثابتة لفترة شديدة القصر ، ثم تختفى الصـــورة للحظة قصيرة من الظلام ، تكون فيها الصورة التالية قد وصلت أمام العدســـة لتعرض بدورها للحظة قصيرة أخرى . لكننا لانلحظ أبدا وجود أى ظلام بين الصورتين ، بل على العكس نرى الصورة الأولى وكأن الأشياء تتحرك بداخلها . وتلك هى ظاهرة استمرار الرؤية ، التى تتمتع بهـــا العين البشرية ، والتى بدونها سوف يبدو لنـــا شريط الفيلم المعروض على حقيقته وكأنه سلسلة مستمرة من الصور الثابتة تقع بينها فترات مظلمة قصيرة ، (وقد كان هذا يحدث على نحو ما فى الفترة الأولى من حياة فن السينما قبل اتقان تقنيـــات التصوير والعرض . لذلك كان التعبير الشائع على السنة العامة هو تسمية الأفلام باسم «الوميض المتردد») . من ناحية أخرى ، فان « ظاهرة فاى » أو « الظاهرة المستحيلة » ــ المعروفة أيضا باسم ظاهرة سرعة الدوران ــ هى المسئولة عن خلق حركة متصلة بين كل صورة على الشريط السينمائى والصورة التالية ، عند عرض هذه الصور بسرعة تتراوح بين ١٢ و٢٤ صورة (كادرا) كل ثانية ، على الرغم من أن تلك الحركة المتصلة هى حركة ظاهرية وغير حقيقية ومستحيلة الوجود،لكنها على اية حال الطريقة التى يدرك بها العقل البشرى وجود الحـــركة .

لذلك يتكون شريط اى فيلم من سلسلة من الصـــور الثابتـــة او الكادرات التى تقوم بتصويرها آلة الكاميرا السينمائية ، وهذا هو شريط الفيلم منذ اختراع أول كاميرا سينمائيـــة عام ١٨٩٢ فى معامل اديسون ، وحتى اكثر الكاميرات تعقيدا كما نعرفها اليوم . فالكاميرا

السينمائية تقوم بتصوير صور فوتوجرافية منفصلة ينطبع كل منها على كادر منفصل ، وعند عرض هذه الصور ، واحدة بعد الأخرى بنفس السرعة التى تم تصويرها بها ، يتولد الايهام بحركة متصلة هى جوهر فن السينما (ولمزيد من الدقة ، فان كل صورة يتم عرضها أمام عدسة آلة العرض لمدة أطول مما استغرقته خلال مرور الفيلم فى الكاميرا عند التصوير • لكن عدد الصور أو الكادرات التى تستغرق ثانية واحدة يبقى ثابتا ، سواء فى مرحلة التصوير أم فى مرحلة العرض) •

ان تلك هى الطريقة التى يتحقق بها « الايهام » بالحركة • ففى معظم الكاميرات السينمائية المعاصرة يمر الشريط بداخلها بسرعة ٢٤ كادرا كل ثانية ، وهو ما يعنى أن كل كادر (أو صورة) تقف أمام العدسة لتحصل على كمية الضوء اللازم لتسجيل ملامح الصورة فى زمن $\frac{1}{٤٨}$ من الثانية (وفى $\frac{1}{٤٨}$ من الثانية ، يتم اغلاق العدسة ليمر الشريط فى الكاميرا حتى يصل الكادر التالى الى موقعه أمام العدسة) • واذا كان الايهام بالحركة المتصلة فى المخ البشرى يمكن تحقيقه بعرض ١٢ كادرا كل ثانية أمام العين ، فان آلة الكاميرا فى السينما الصامتة قد تم تصميمها لتصوير ١٦ كادرا كل ثانية ، زادت الى ٢٤ كادرا فى كاميرات السينما الناطقة • واذا أتيحت لك الفرصة لكى تفحص شريطا من السليولويد لأحد الأفلام ، فسوف ترى هذه الكادرات أو الصور الفوتوغرافية المنفصلة والمتتالية الواحدة بعد الأخرى ، يفصل بين كل منها مساحة ضيقة مظلمة ، ولكننا لا نرى أو نلاحظ وجود تلك المساحات المظلمة خلال عرض الشريط ، لأن هناك بابا أمام العدسة يكون مغلقا عند مرور هذه المساحات (لذلك يسمى هذا الباب باسم **الغالق**) بينما يتم فتح هذا الباب عند وصول الصورة التالية فى مكانها بين مصباح الضوء وعدسة آلة العرض • وهكذا فاننا لانرى الصور المعروضة على الشاشة وكأنها تضىء ثم تنطفىء ، بل اننا نراها صورة واحدة متصلة تدب فيها الحركة • وفى الحقيقة أن نصف الوقت الذى نقضيه فى رؤية أى فيلم هو وقت من الظلام الدامس يكون فيه باب الغالق فى آلة العرض مغلقا ، وبالتالى لاتكون هناك أية صورة على الشاشة • وهكذا ، فان **الحركة المستمرة التى نراها على الشاشة ــ والتى هى جوهر السينما ــ لا وجود لها الا فى عقولنا فقط ، وهو ما جعل السينما أول وسيلة اتصال تعتمد على علم النفس الادراكى** ، ولقد كانت وسيلة الاتصال الثانية فى هذا المجال هى التليفزيون •

(قد يجادل البعض فى أن الفوتوجرافيا أو التليفون يشاركان السينما فى هذا النوع من الايهام ، الذى يتعلق بقدرات وحدود ادراك المخ البشرى ، لكن هذا ليس حقيقيا ، فعندما نتطلع الى صورة

فوتوجرافية ، نرى فيها مساحات متنوعة ومتباينة من الضوء والظلام ، لكننا نحاول أن نتعرف فيها على ما تشبهه هذه المساحات في الواقع ، كما أننا في حالة التليفون نسمع موجات صوتية حقيقية تتحول عبر الأسلاك الى نبضات كهربية ، تنتقل من الجهاز المرسل الى الجهاز المستقبل ، لكن الأمر يختلف تماما عندما نشاهد فيلما ، فليس هناك أى شيء يتحرك على الشاشة ، والحركة التى نراها غير موجودة على الاطلاق الا داخل المخ البشرى من خلال عملياته الادراكية ٠ واذا كانت هناك اية حركة حقيقية فى تقنيات السينما ، فهى فقط حركة مرور شريط السليولويد مرة داخل الكاميرا ، ومرة أخرى داخل آلة العرض) ٠

وقبل سنوات طويلة من اختراع تقنيات الفوتوجرافيا ذاتها ، كان البعض يستخدمون « ظاهرة استمرار الرؤية » و « ظاهرة الفاى » من أجل صنع ألعاب التسلية الضوئية مثل لعبة الأطفال التى تسمى **ثاوماتروب** (ومعناها بالاغريقية الخدعة السحرية الدوارة) ، والتى شاع استخدامها فى أوائل القرن التاسع عشر ، وكانت تتكون من قرص دائرى ورقى مشدود من الجانبين بالخيط حتى يمكن ادارته بالأصابع ٠ وكانت ترسم على أحد جانبيه صورة تختلف عن الصورة المرسومة على الجانب الآخر ، وعندما يدور القرص بسرعة تبدو الصورتان كأنهما صورة واحدة (مثل صورتى فارس وحصان ، أو ببغاء وقفص ، فعند دوران القرص يتحقق الايهام بأننا نرى صورة لفارس يركب حصانا أو نرى ببغاء محبوسا فى قفص) ٠ وقد صنعت فى الفترة بين ١٨٣٢ و ١٨٥٠ المئات من هذه الألعاب البصرية التى تستخدم طريقة الرسم على قرص دوار ، وهى ما يشبه على نحو ما نوعا بدائيا من الرسوم المتحركة ، والتى تطورت الى لعبة أكثر تعقيدا ، اذ كان يتم رسم العديد من الصور على حافة قرص أو أسطوانة ، بحيث تبدو هذه الصور وكأنها تسجل حركة منصلة ، لينظر المتفرج من فتحة طولية ليرى صورة واحدة منها (وتلك هى التى تقوم بوظيفة الغالق) ، وعندما يدور القرص أو الأسطوانة دورانا سريعا يتحقق لدى المتفرج الايهام بأنها صورة واحدة دبت فيها الحركة ٠ ومن بين هذه الألعاب البصرية **كان الفينا كيستو سكوب** (ومعناه الرؤية الخادعة) الذى اخترعه جوزيف بلاتو عام ١٨٣٢ ٠ **والزايو تروب** (ومعناه الدوران الحى) الذى اخترعه **جورج أورنيه** عام ١٨٣٤ ، وكان من أكثر الألعاب شعبية التى ازدادت اتقانا عاما بعد عام ٠ وعندما تم اختراع الفوتوجرافيا عام ١٨٣٩ على يد **لوى جاك مانديه داجير** (١٧٨٩ ــ ١٨٥١) ، وأصبحت أكثر دقة خلال العقد التالى ، كان من السهل أن يهجر أصحاب الألعاب البصرية طريقة الرسوم اليدوية ، ويلجأوا الى الصور الفوتوجرافية كما

فعل بلاتو عام ١٨٤٩ ، لكن ذلك كان يتطلب جهدا كبيرا لاختيار صور فوتوجرافية تم التقاطها بطريقة عشوائية ، حتى يمكن أن توحى هذه الصور المنتقاه بنوع من الحركة ، فلم يكن ممكنا آنذاك التقاط صور عديدة لحركة أى شىء فى الطبيعة ، بل لم يكن ممكنا تصوير أى شىء متحرك على الاطلاق ، فقد كان من الضرورى تعريض الفيلم الحساس للشىء المراد تصويره لمدة تصل الى خمس عشرة دقيقة أو ربع ساعة كاملة ، أى أن موضوع التصوير لابد أن يظل خلال هذه المدة الطويلة ساكنا بلا حراك أمام الكاميرا ، حتى يتم طبع صورته على الفيلم الحساس • لكن التصوير الفوتوجرافى بدوره شهد تطورا هائلا فى تقنياته ، حتى ان زمن التعريض الفوتوجرافى (قد تم اختصاره الى جزء واحد من الف جزء من الثانية (وبذلك فقط يمكن تصوير الأشياء المتحركة) ، وهو ما تحقق عندما تم استبدال الفيلم الخام القديم ــ الذى يستخدم الواحا صلبة من الكولوديون الرطبة ــ ليتم استخدام ألواح الجيلاتين الجافة ، كما أمكن من ناحية أخرى اختراع أداة تقوم بالتقاط عدة صور فوتوجرافية متلاحقة ومتسلسلة ، وهو ما حدث على يد المصور الأنجلو ــ أمريكى **ادوارد مايبريدج** (١٨٣٠ ــ ١٩٠٤) •

التصوير الفوتوجرافى المتسلسل

فى عام ١٨٧٢ تراهن **ميلاند ستانفورد** ــ المحافظ السابق لولاية كاليفورنيا ، الذى أصبح رجل أعمال ناجحا ــ مع بعض أصدقائه حول الطريقة التى يجرى بها الحصان فى السباق ، واذا ما كان بالفعل يرفع قوائمه الأربع فى الهواء بعيدا عن الأرض فى لحظات معينة (وكانت تقاليد الفن التشكيلى خلال القرن التاسع عشر تقضى بضرورة أن تكون احدى قوائم الحصان ملامسة للأرض فى كل الأحوال) ولكى يستوضح ستانفورد حقيقة هذا الموضوع قام باستئجار مايبريدج فى عام ١٨٧٢ ، الذى أجرى عدة تجارب فاشلة استغرقت بضع سنوات ، لكنه نجح أخيرا فى عام ١٨٧٧ فى انجاز مهمته ، عندما وضع سلسلة من اثنتى عشرة آلة تصوير تعمل آليا بالكهرباء (وقد زاد العدد فى محاولات تالية الى أربع وعشرين آلة تصوير) جنبا الى جنب بحيث تمتد الواحدة بعد الأخرى بجوار حلبة السباق ، وقد امتدت أسلاك رقيقة فى مجرى السباق يقطعها الحصان أثناء جريه ، فتنطلق آلات التصوير الواحدة بعد الأخرى فى التقاط أوضاعه المختلفة خلال مراحل الجرى • وقد قام مايبردج بعرض النتائج عام ١٨٧٩ من خلال آلة تدعى **الزوبرا كسيسكوب** ، التى كانت نوعا خاصا من الفانوس السحرى ، ظلت مستخدمة منذ وقت طويل

لعرض الصور الملونة المرسومة باليد ، لكنها هذه المرة كانت تستخدم الصور الفوتوجرافية المتسلسلة والمتلاحقة ، التى كانت توضع متجاورة على حافة قرص زجاجى دائرى ٠

وقد كرس مايبريدج بقية حيـــاته لتطوير تلك الطريقة للعرض المتسلسل للصـــور الفوتوجرافية ، لكنه مع ذلك لم يكن « الرجـــل الذى اخترع السينما » كما تزعم بعض الدراسات التى كتبت عن حيـــاته ٠ وانما كان انجازه الحقيقى هو تسجيل الحركة الحية على صور فوتوجرافية متلاحقة للمرة الأولى فى التاريخ ٠ ولكننا يجب ألا ننسى أنه قد صنع ذلك باستخدام عدة آلات تصوير فى وقت واحد ٠ ولقد كان على السينما أن تنتظر مولدها الحقيقى عندما تقوم بهذا العمل كاميرا واحدة ٠

وكان عالم الفسيولوجيـــا الفرنسى **اتيين ــ جول ماريه** (١٨٣٠ ــ ١٩٠٤) هو الذى نجح فى التقاط صـــور فوتوجرافية متسلسلة لحركة متصلة بواسطة كاميرا واحدة يمكن حملها بسهولة ٠ وكانت هواية ماريه وعمله فى دراســة حركة الحيوان ، هما اللذان دفعاه لاختراع « **البندقية الكرونو فوتوجرافية** » عام ١٨٨٢ ، لكى يستطيع التقاط الصور المتسلسلة لطيران الطيور أثناء تحليقها ٠ وكانت تلك الكاميرا أشبه ببندقية يمكنها التقاط اثنتى عشرة صورة فوتوجرافية متلاحقة كل ثانية ، بحيث يتم طبع هذه الصور على لوح زجاجى مستدير يدور حول محوره ٠ وقد نجح ماريه بعد عام فى أن يستبدل بتلك الطريقة المعقدة لطباعة الصور ، بكرة من الفيلم الورقى الحساس الذى كان أول استخدام لشرائط الأفلام من التصوير الفوتوجرافى ٠ ولكن ماريه ــ مثل معظم معاصريه ــ لم يكن مهتما بالتصوير الفوتوجرافى فى حد ذاته ، لقد كان ما يهتم به هو أنه اخترع آلة تقوم بتشريح الحركة ، وهى آلة شبيهة بجهاز مايبريدج ، لكنها كانت أكثر مرونة ، كما أنه لم يكن ينوى على الاطلاق أن يعرض نتائجه عرضا عاما ٠ (ومع ذلك فانه عندما بدأت فكرة العرض للجمهور تصبح أكثر الحاحا ، حاول ماريه بالفعل عام ١٨٩٢ أن يصمم آلة عرض تستخدم بكرة من شريط السليولويد تدور بشكل دائرى ولكنه لم ينجح) ٠

جاءت الخطوة التالية عام ١٨٨٧ فى نيو آرك بنيو جيرسى ، عندما قام القس البروتستانتى **هانيبال جودوين** للمرة الأولى باســتخدام شريط السليولويد كقاعدة يفرد فوقها المستحلب الكيميائى الحساس للضوء ، وهى الفكرة التى قام المخترع الأمريكى **جورج ايستمان** (١٨٥٤ ــ ١٩٣٢) بتطويرها عندما قام عام ١٨٨٩ بالبدء فى انتاج وتسويق شريط الفيلم

السليولويدى ، الذى أصبح منتشرا فى بلاد العالم جميعها • ومع ذلك فلم يكن جودوين وايستمان مهتمين أصلا بابتكار السينما أو صناعة الصور المتحركة ، لكن الاسهام الحقيقى لهما كان **ابتكار الشريط البلاستيكى** (الذى يجمع بين المرونة والمتانة معا) ، وهو الابتكار الذى تــواءم مع اكتشافات مايبريدج وماريبه ،وهو ما أتاح لمعامل **اديسون** في وست أورانج بنيو جيرسى اختراع **الكاينيتوجراف** الذى كان أول كامـيرا سينمائية حقيقية •

الصور المتحركة

كان **توماس الفا اديسون** مثل أسلافه غير مهتم بالتصوير الفوتوجرافى فى حد ذاته ، ولكن اهتمامه الحقيقى كان **باختراع آلة تتيح متعة بصرية** تصاحب اختراعه الأساسى الناجح : **الفونوجراف** • لذلك فقد قام بتوظيف مساعد شاب يدعى **وليم كيندى لورى ديكسون** (١٨٦٠ ـ ١٩٣٥) ؛ لكى يساعده فى تطوير كاميرا تقوم بتصوير الصور المتحركة • **ولكن اديسون كان يفكر فى ابتكار آلة تسلية ، تعمل بوضع عملات معدنية بها ، لكى يراها المتفرج فى نفس الوقت الذى يســتمع فيه الى الفونوجراف** • وكانت تلك هى آلة الكاينيتوجراف ، التى كانت على درجــة كبيرة من الأهمية لسببين ، الأول هو أنها تؤكد على فكرة أن **البدايات الأولى لصناعة الصور المتحركة لم تكن بعيدة بأية حال عن فكرة تسجيل الصوت • لقد كان المقصــود منذ ولادة الأفلام الأولى هو أن تكون ناطقة** ، لذلك يمكن اعتبار السنوات الثلاثين التى كانت السينما خلالها صامتة انقطاعا فى النزوع الفطرى للسينما تجاه تحقيق التسجيل الكامل للواقع ، بل ان الأكثر أهمية هو أن الكاميرا السينمائية قد تم اختراعها أصلا لتكون آلة مساعدة لأداة تسجيل الصوت ، وليس كهدف فى حد ذاتها • لقد كان ابتكار الكاينيتوجراف استكمالا لمسيرة بدأت قبل ذلك بوقت طويل ، وهى المسيرة التى تؤكد أن السينما لم تولد كوسيط مستقل الا بعد أن تم ابتكار الآلات السينمائية لأغراض أخرى غير ابتكار وسيط جديد • ان هذا يعنى ان **اختراع الآلات السينمائية قد ســبق أى اهتمام جاد بالامكانات التســجيلية أو الجمالية لهذه الآلات** ، وأن هذا الأمر ظل ساريا خلال تاريخ السينما ، لأن السينما هى فى جوهرها آلات تقنية ، حيث يسبق الابتكار التكنولوجى تأثيره الجمالى • (بقول آخر ، فان فنان السينما يمكن أن يعبر عن نفسه من خــلال الامكانات التقنية المتاحة ولا يمكن له أن يتجاوزها) •

قام اذن ديكسون « باختراع » أول كاميرا سينمائية بعملية مزج ذكي لقواعد وتقنيات موجودة سلفا ، والتى تعلمها من دراسته لانجازات مايبردج وماريه وآخرين • وبعد عدة محاولات منه لم تكلل بالنجاح لتسجيل صور فوتوجرافية ميكروسكوبية على أسطوانات تشبه الفونوغراف ، بدأ ديكسون فى تجريب استخدام شرائط السليولويد فى كاميرا تعمل بالكهرباء شبيهة ببندقية ماريه ، وتوصل أخيرا لاختراع الكينيتوجراف فى أواخر عام ١٨٩١ • وكانت هذه الكاميرا تحتوى على جزءين ، أصبحا فيما بعد الأساس الهندسى لصناعة الكاميرات وآلات العرض السينمائية : **الجزء الأول هو أداة تقوم بوقف الحركة ثم اعادتها بطريقة تضمن الحركة المنتظمة لشريط الفيلم** (كانت تقوم فى البداية بعرض ٤٠ صورة فى الثانية ثم أصبح عددها ١٦ فى السينما الصامتة و ٢٤ فى السينما الناطقة) • **أما الجزء الثانى فهو شريط الفيلم المثقوب** الذى كان يحتوى على أربعة ثقوب على جانب كل صورة ، وهى الثقوب التى تدخل فيها التروس ذات السنون داخل الكاميرا أو آلة العرض ، وعندما تتحرك هذه التروس يتحرك الفيلم بنفس السرعة فى الآلة • (كانت هذه الثقوب فى البداية على جانب واحد من الفيلم ثم تطورت فيما بعد لتصبح على الجانبين) • اقتبس ديكسون فكرة الجزء الأول من صناعة الساعات لكى يتيح لشريط الفيلم الخام الذى يتحرك داخل الكاميرا أن يتوقف لأجزاء من الثانية يمر خلالها الضوء من العدسة ، لتنطبع الصورة على الفيلم الحساس ، وهكذا يصبح لدينا العديد من اللقطات المتتابعة للشىء الذى يتم تصويره • وخلال عملية العرض تتوقف هذه الصور بشكل متتابع أيضا ، لكى يتم عرضها عندما يمر الضوء خلالها ويسقط على الشاشة • (لمزيد من الاتقان فى عرض الأفلام ، تم لاحقا اختراع وسيلة يصبح فيها هذا الضوء متقطعا ومطابقا لوقوف كل صورة أمام العدسة) • وبدون هذه الأداة التى تقوم بايقاف الحركة واعادتها فى كل من الكاميرا وآلة العرض ، فان الصورة السينمائية كانت سوف تصبح مهزوزة • أما الجزء الثانى الخاص بالثقوب على شريط الفيلم ، والذى استوحاه ديكسون من الورقة المثقوبة للتليغراف الأتوماتيكى لاديسون ، فانه يحقق انتظام سرعة دوران الشريط وتطابقها فى كل من الكاميرا وآلة العرض ، من خلال تروس ذات سنون تدور بنفس السرعة فى كل منهما •

لكن اديسون مع ذلك لم يكن مهتما بمسألة العرض ، فقد كان يعتقد على نحو خاطىء أن مستقبل الصور المتحركة يكمن فى آلات العرض الفردية (حيث لايشاهد الشريط الا متفرج واحد من خلال فتحة خاصة فى آلة العرض) • لذلك ، فقد تعاقد مع ديكسون لكى يقوم بصناعة هذه الآلة ،

بتطوير آلة صغيرة مشابهة كان اديسون قد صممها لاستخدامه الخاص فى معمله • كانت الصور المتحركة الأولى بطريقة الكينيتوجراف يتم عرضها اذن من خلال آلة تشبه « صندوق الدنيا » ، يدور داخلها شريط يتراوح طوله بين ٤٠ و ٤٥ قدما ، بحيث يبدأ عرض الشريط مرة أخرى كلما انتهى • وكانت تلك الآلة هى الكينيتوسكوب ، التى تحقق لاديسون هدفه الأساسى فى تزامن تسجيل وعرض الصوت والصورة معا ، لكن الحقيقة أن التزامن الكامل ظل مستحيلا الا فى القليل من أفلام الكينيتوسكوب (والتى يطلق عليها الكينيتوفون ، بمعنى مزج الصورة مع الصوت) • وعندما تحول الاهتمام فيما بعد لتطوير تقنيات العرض ، ليتم على شاشة لعدد كبير من الجمهور ، فان تزامن الصوت مع الصورة أصبح أكثر صعوبة ، لعدم وجود وسيلة آنذاك لتكبير الصوت لهذا العدد من الجمهور (وهو ما لم يتحقق الا بتطوير تقنيات التسجيل والتكبير فى معامل بيل فى أوائل القرن العشرين) • وحين تقدم اديسون لتسجيل براءة اختراع آلته الجديدة عام ١٨٩١ ، تردد فى أن يدفع ١٥٠ دولارا لكى يضمن حقوقه الدولية ، لأنه اكتشف أن الأوروبيين قد ساروا شوطا طويلا فى اختراع آلات مشابهة • وبعد قيامه بتسجيل براءة الاختراع عام ١٨٩٣ ، بدأ اديسون فى تسويق آلة الكينيتوسكوب من خلال شركات أهلية وسيطة بثمن لايتجاوز ٢٠٠ دولار ، بينما كانت الشركات تبيعها بسعر ٣٥٠ دولارا (انخفض ثمنها الى النصف بعد أن فقدت الآلة ابهارها) • أما شركة اديسون فقد دخلت مجال صناعة الأفلام بتأسيس استوديو كينيتوجراف فى وست أورانج بنيو جيرسى) •

وفى ١٤ أبريل سنة ١٨٩٤ ، قام الكندى أندرو هولاند بافتتاح أول صالة كينيتوسكوب مكان محل لبيع الأحذية فى شارع برودواى بمدينة نيويورك • وكان العرض يتم من خلال جهاز يشبه صندوق الدنيا ، يعرض لخمسة متفرجين فى وقت واحد مقابل ٢٥ سنتا لكل منهم ، ليرى المتفرج شريطا لولبيا مصورا بطريقة الكينيتوجراف ، وهكذا كان هولاند هو أول من يكسب عيشه من خلال فن السينما ، ولقد تبعه آخرون وانتشرت صالات الكينيتوسكوب عبر الولايات المتحدة ، وكانت جميعها تقدم أفلاما قصيرة طولها خمسون قدما ، تم انتاجها فى شركة اديسون ، الذى كان يبيع الفيلم الواحد بعشرة أو خمسة عشر من الدولارات • أما الاستوديو نفسه فقد بناه ديكسون عام ١٨٩٣ بما يزيد قليلا عن ٦٠٠ دولار ، الذى كان مبلغا باهظا آنذاك ، وقد أطلق ديكسون على هذا الاستوديو « ماريا السوداء » (وهو الاسم الشائع آنذاك لعربة نقل المساجين) ، وذلك لأنه كان مغطى بشرائط ورقية مدهونة بالقار •

لم يكن استوديو ديكسون الا غرفة صغيرة ، تتراوح أبعادها بين ٢٥ و ٣٠ قدما ، وكان أحد أجزاء سقفها يحتوى على فتحة ليدخل منها ضوء الشمس (الذى كان آنذاك هو مصدر الاضاءة الوحيد) ، كما كانت الغرفة مجهزة لكى تدور حول نفسها حتى تتبع حركة الشمس خلال النهار ، ومنذ بداية بناء هذا الاستوديو عام ١٨٩٣ وحتى أبريل ١٩٨٥ ، كان ديكسون هو المنتج والمخرج والمصور لمئات من الشرائط القصيرة ، التى تقوم شركة اديسون بتوزيعها على صالات الكينيتوسكوب · (فى الحقيقة فقد كان هناك من يساعد ديكسون خلال عملية الاختراع والانتاج ، والذى كان يدعى **وليام هايس** ، الذى كان يقوم بتشغيل الكاميرا فى أفلام اديسون الأولى ، والذى تـرك الشركة ليكون مع ديكســـون فى يونيـــة ١٩٨٥ شركة **بيوجراف وميوتوسكوب** الأمريكية مع أربعة شركاء آخرين ، وهو ما سوف يتم ذكره بالتفصيل فى صفحات تالية) ·

ان هذه الأفلام الأولى تبدو اليوم شديدة البدائية والسذاجة فى شكلها ومضمونها على السواء ، فقد كانت الشرائط التى لايتجاوز طولها ٥٠ قدما ، (وهو ما يساوى بضع عشرات من الثوانى عند عرضـــها) ، غير صالحة للاحتواء على أية طريقة للسرد الســينمائى ، ولكنها كانت مناسبة لتسجيل بعض نمر الفودفيل وكوميديا السلاب سيتك ، ومن بين أسماء هذه الأفلام « المغسلة الصينية » ، « رقص الفتيات المبتهجات » ، « الدببة المدربة » ، « منظر الحداد » ، و « منظر طبيب الأسنان » ، لقد **كانت هذه الأفلام فى جملتها تسجيلا لنمر مسرحية ، المضمون الحقيقى والوحيد فيها هو الحركة ، كما أن كلا منها كان عبارة عن لقطة واحدة مســتمرة تقوم بتسجيل ما هو موجود أمــام كاميرا ديكسون الثــابتة ·** ولقد كان ذلك راجعا فى جانب منه لحدود الامكانات التقنية المتاحة آنذاك (خصوصا المساحة الضيقة لأســـتوديو « ماريا السوداء » ، وتعقيد آلة الكينيتوجراف ، التى كانت تشبه فى شكلها وحجمها صندوق صناعة الثلج الذى يزن ما يزيد على ٥٠٠ رطل) ، لكن هذا يعكس فى جانب آخر جهلا بالطرق التى يمكن بها استغلال امكانات الآلات السينمائية ، لذلك فقد كان الاتجاه الفطرى لصناعة الأفلام لايتجاوز توجيه الكاميرا لتواجه موضوعا مثيرا حقيقيا أو معدا سلفا · ويمكن القول بأن بناء الأفلام الأولى سواء أفلام اديسون أو معاصريه الأوربيين **الأخوين لوميير** لم تكن الا تسجيلا لموضوعات مسلية ، كان دور الكاميرا فيه هو أن تخضع لقوانين ما يحدث فى الواقع ، بكلمات أخرى فان الكاميرا لم تكن الا عينا بشرية لا يرمش لها جفن ، ولم يكن هنــاك أى مفهوم للتوليف أو المونتــاج ، لأن الواقع

لا يمكن توليفه بواسطة العين البشرية ٠ لقد كانت الكاميرا فى تلك اللحظة من تاريخ السينما غير مسموح لها الا أن تسجل ما يراه شخص ، يقف ساكنا مركزا عينيه على حدث واحد لمدة متصلة من الزمن ٠

آلات العرض فى أوربا وأمريكا

لقد كانت عروض ادوارد مايبردج الشهيرة بآلة الزوبرا كسيسكوب، فى أوربا وأمريكا خلال الثمانينيات من القرن الماضى ، سببا فى زيادة الاهتمام باتقان آلات تعرض الصور الفوتوغرافيـــة المتسلسلة ، وكانت الاحتياجات الهندسية الأساســـية لتحقيق ذلك تتلخص فى عنصرين ، الأول هو **تكبير الصـــور** لامكان عرضـها على عـدد كبير من الجمهور ، والثـانى هو وسـيلة لتحقيق **حركة متقطعة منتظمة لشريط الصــور الفوتوغرافية** خلال مروره بين مصباح العرض والغالق ، الذى يمنع مرور الضوء أثنـــاء حركة الشريط من كادر الى كادر (وهو الأمر ذاته الذى يحدث عند التصوير بداخـــل الكاميرا) ٠ تحقق المطلب الأول بسهولة وسرعة بتطبيق قواعد عرض « **الفانوس السحرى** » على الأفلام ، أما المطلب والثانى هو وسيلة لتحقيق **حركة متقطعة منتظمـة لشريط الصـــور** من التروس والغوالق والحدافات ، الى أن تم التوصل الى ما نسميه اليوم نظام « **الصليب المالطى** » ، وهو النظـــام الذى أتقنـــه المبتكر الألمانى **أوسكار مستر** ، عن طريق جزءين أساسيين ، الأول هو ترس على شكل « الصليب المالطى » مثبت مباشرة على عجلات مسنونة تجذب شريط الفيلم داخل آلة العرض ، والثانى هو أسطوانة دائرية مثبتة على موتور آلة العرض وتحمل دبوسا معدنيا على محيطها الخارجى ، وعندما تدور الأسطوانة بشكل منتظم تقوم بتعشيق الدبوس فى أحد أذرع الصليب المالطى لتحركه مسافة قليلة ليتوقف بعد أن يتركه الدبوس ، وهكذا فان الأسطوانة فى دورانها المستمر تقوم خلال كل دورة بتحـريك « الصليب المالطى » ربع دورة ، يتوقف الصليب بعدها حتى الدورة التاليـــة للأسطوانة ، وهكذا فان الشريط يمكن تحريكه فى آلة العرض بطريقة منتظمة، يتتابع فيها وقوف الكادر للحظة قصيرة أمام الضوء ليتحرك بعدها الى الكادر التالى عندما يمنع الغالق مرور الضوء ٠

ولقد ادعى كثير من الناس أنهم أول من توصل لهذه التقنية ، دون أن يكون هناك دليل ملموس على صـــدق واحد منهم ٠ ومن المفترض أن المخترع الانجليزى **وليام فريز جرين** (١٨٥٥ – ١٩٢١) قد ابتكر آلة تقوم بعمل الكاميرا وآلة العرض معا فى عام ١٨٨٧ ، ولكنها لم تنجح فى تصوير وعرض سلسلة من الصور تحقق الايهام بالحركة ، وبالمثل فان

عالما فرنسيا يدعى **لوى ايميه أجوستين لوبرينس** (١٨٤٢ ـ ١٨٩٠ ؟) قام بتسجيل حق اختراع كاميرا وآلة عرض فى عام ١٨٨٨ ، وفيما يبدو أنه قد نجح فى عرض صور متحركة لبعض الموظفين الرسميين فى الحكومة الفرنسية فى أوبرا باريس فى عام ١٨٩٠ ، ولكنه اختفى بعد شهرين ولم يسمع عنه أحد شيئا بعد ذلك . وهكذا ، فان عام ١٨٩٥ هو الذى شهد عمليا أهم التطورات فى تقنيات العرض ، التى ظهرت فى وقت واحد تقريبا فى كل بلاد أوربا الغربية وأيضا فى الولايات المتحدة . ومن المصادفات الطريفة أن أغلب آلات العرض التى ظهرت خلال ذلك العام كانت تقوم على نفس فكرة الكينيتوسكوب ، التى كانت الشركة المتحدة **لماجواير وباكوس** تقوم بتسويقها فى أنحاء أوربا (حيث لم تكن هناك حقوق لتسجيل الكينيتوسكوب فى أوربا) .

كانت أهم هذه الآلات من صنع **الأخوين لوميير : أوجست** (١٨٦٢ ـ ١٩٥٤) و **لوى** (١٨٦٤ ـ ١٩٤٨) اللذين أدارا مصنعا لتصنيع الأدوات الفوتوغرافية فى ليون فى فرنسا ، واللذين يعنى اسم عائلتهما باللغة الفرنسية « الضوء » . لقد قام الأخوان لوميير بدراسة مستفيضة لآلة اديسون ، ليقوما **بابتكار آلة يمكن أن تقوم بعمل الكاميرا وآلة العرض وآلة طبع الأفلام فى وقت واحد** ، وقاما بتسجيلها باسم **سينماتوجراف ، وهكذا ابتكرا الاسم الذى ظل فن صناعة الأفلام يحمله حتى اليوم** . (من المعترف به الآن أن الأخ الصغير لوى كان مسئولا وحده عن التصميم والبناء الحقيقى للآلة) . كانت السينماتوجراف مصممة لكى يسير شريط الفيلم بسرعة ١٦ صورة فى الثانية ، وهى السرعة التى أصبحت السرعة المعتمدة عالميا هى ٢٤ صورة فى الثانية ، وبشكل عام ككاميرا تصوير أو آلة عرض كانت تدار باليد ، فان المصور أو عامل العرض كان يتحكم فى هذه السرعة بالتقليل منها أو الاسراع فيها ، لذلك يمكن القول ان سرعة عرض الشريط قبل ظهور تقنية الآلية الكاملة خلال العشرينيات ، كان يتراوح بين ١٠ و١٤ و٢٤ صورة فى الثانية مثلما هو واضح فى فيلم مولد أمة (١٩١٥) لجريفيث) . وبعد حلول الفيلم الناطق ، أصبحت السرعة المعتمدة عالميا هى ٢٤ صورة فى الثانية ، وبشكل عام فان بكرة واحدة من الفيلم الصامت مقاس ٣٥ مللى طولها ألف قدم وتدور بسرعة ٦٠ قدما فى الدقيقة و ١٦ صورة فى الثانية يستغرق عرضها ١٦ دقيقة ، أما بكرة الفيلم الناطق التى تدور بسرعة ٩٠ قدما فى الدقيقة و ٢٤ صورة فى الثانية ، فيستغرق عرضها ١١ دقيقة فقط) .

قام الأخوان لوميير فى ٢٢ مارس ١٨٩٥ بعرض أول أفلامهما لجمهور خاص فى باريس . ويقول كثير من مؤرخى السينما ان هذا الفيلم كان

« **العمال يغادرون مصنع لوميير** » . (من المصادفات الساخرة أن نسخة من هذا الفيلم تم اكتشافها فى أكتوبر ١٩٧٩ تحت أرضية أحد البنوك فى استراليا ، وأن كل ما تم جمعه من أفلام لوميير حتى الآن لايتجـاوز ١٢ فيلما من بينهـا ثلاثة أفلام كانت مجهولة تمـاما) ، ومن المؤكد أن **هذا العرض السينمائى كان التجربة الأولى الناجحة فى مجالها على مستوى العرض العام** . **وفى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ ، استأجر الأخوان لوميير غرفة بدروم فى مقهى جراند كافيه فى باريس ؛ ليقدما عرضا لبرنامج من حوالى ١٠ أفلام مقابل تذاكر** ، ومن بين الأفلام التى عرضت « **وصـول القطار الى المحطـة** » الذى يؤرخ لبداية العلاقة الطويلة والعميقة بين السينما والثورة الصناعية وآلاتها ، وفيلم « **افطار طفل** » الذى يصور الأخ أوجست وهو يطعم طفلته الصغيرة ، وفيلم « **البستانى يبتل** » وهو شريط قصير من الكوميديا الحركية ، يقف فيها طفل على خرطوم مياه ليغاكس البستانى الذى ينظر ماذا حدث فى الخرطوم ، عندئذ يقفز الطفل لتندفع المياه فى وجه البستانى . حقق « وصول القطار الى المحطة » تأثيرا بصريا مذهلا ، حيث يقال ان الجمهور قد أصيب بالفزع عندما رأى القاطرة وهى تتهادى من بعيد قادمة فى اتجاههم . وقد كانت آلة السينماتوجراف خفيفة الوزن بالمقارنة مع الكاينيتوجراف ، وهذا ما جعل من أمر حملها الى أماكن مختلفة سـهلا ، وهذا هو السبب فى أن **أفـلام لوميير الأولى تحتوى على مادة تسجيلية لم تكن موجودة فى أفلام اديسون** (كان لوميير يسميان أفلامهما باسم « وقائع حية ») ومن العجيب أن لوميير تحولا بعد سنوات قليلة الى صنع شرائط تمثيلية ، بينما حاول اديسون اخراج أفلام تسجيلية ، ومع ذلك فانه **من الناحية الجوهرية يمكن اعتبار أفلام لوميير واديسون شيئا واحدا حيث تتخذ الكاميرا وضعا ثابتا ، ويستمر الحدث الذى يدور أمامها من بدايته الى نهايته دون انقطاع ، وكان توليف الواقع لم يكن يخطر على بال صناع هذه الأفلام** .

كانت تذكرة الدخول لبرنامج أفلام لوميير تكلف فرنكا واحدا ، وكانت حصيلة شباك التذاكر فى اليوم الأول ٣٥ فرنكا . ولكن خـلال شـهر واحـد كانت عروض السينماتوجراف تكسب كل أسبوع حوالى سبعة آلاف فرنك ، وهكذا فان الأفلام أصبحت بين عشية وضحاها مشروعا تجاريا عظيم الربح . **كان أهم العناصر فى عروض السينماتوجراف هو أنها وضعت نهـاية لفترة التجـريب التقنى التى بدأت مع التصوير المتسلسل لمايبردج عـام ١٨٢٧ ، وأن الآلتين الأساسيتين اللتين يقـوم عليهما فن السينما (الكاميرا وآلة العرض) قد تم انجازهما أخـيرا** . وفى ألمانيا كان **الأخوان سكلادانوفسكى : ماكس** (١٨٦٣ ـ ١٩٣٩) ،

واميل (١٨٥٩ ــ ١٩٤٥) قد صنعا فى وقت واحد تقريبا مع لوميير ، آلة عرض لشرائط سليولويد أسمياها **بيوسكوب** (وهو اسم شائع للعديد من آلات التصـــوير والعرض فى تلك الأيام) ، وقاما بعرض أفلام من صنعهما فى عرض عام بحديقة الشـــتاء فى برلين فى الأول من نوفمبر ١٨٩٥ ، كما أن العروض السينمائية وصلت الى انجلترا فى وقت قريب فى عام ١٨٩٦ ، عندما قام عالم ومهندس يدعى **روبرت و ٠ بول** (١٨٦٩ ــ ١٩٤٣) بالحصول على براءة اختراع لآلة **ثياتروجراف** (سميت فيما بعد **انيماتوجراف**) ، والتى كانت عبارة عن آلة عرض تشبه الكاينيتوسكوب، ولكن آلة سينماتوجراف لوميير هى التى كسبت الجولة فى النهـاية فى أسواق بريطانيا وأوربا ٠

أدرك اديسون أن مستقبل آلات العرض سوف يحقق نجاحا اقتصاديا هائلا ، من خلال نجاح سينماتوجراف لوميير وانتشارها فى أوربا ، فى نفس الوقت الذى كانت فيه الأسواق الأمريكية مشبعة بآلة اديسون الكاينيتوسكوب (كما يقال فانه قد باع منها ٩٠ آلة) ، لذلك فانه بدأ فى التحول الى البحث عمن يبتكر له آلة للعرض تشبه السينماتوجراف، وفى سبتمبر عـام ١٨٩٥ تناهى الى علمه أن مختـرعين طموحين همـا **فرانسيس جينكينز** (١٨٦٧ ــ ١٩٣٤) و **توماس أرمات** (١٨٦٦ ــ ١٩٤٨)، قد قاما بعرض أفلام كاينيتوجراف قصيرة فى معرض القطن بأتلانتا فى ولاية جورجيا ، باستخدام آلة تدار كهربائيا ، وتحقق درجة عالية من الاتقان فى آلية توقف وتحرك الشريط خلال سير الفيلم فى الآلة ، كما قاما باستخدام أداة صـــغيرة ولكنهـا شـديدة الأهمية كانت **عائلة لاثام** قد اســتخدمتها فى وقت مبكر من هذا العـــام ، وهذه الأداة تدعى **لولب لاثام** (كانت عائلة لاثام دخلت مجال عـرض الأفلام من خلال آلة كاينيتوسكوب اديســون ، وربحت الكثير من المال بتصــوير شرائط لأحداث رياضية مهمة) ٠

جاء لولب لاثام ليقدم حلا لمشكلة عويصـــة ومهمة ، تعوق السير المنتظم لشريط السليولويد فى الكاميرا أو آلة العرض مما كان يعرضه للتمزق ، فعندما يكون الشريط أطول من مائة قدم يكون معرضا للتمزق خلال جريانه فى آلة العرض ، ولقد اكتشفت عائلة لاثام أنه يمكن التغلب على هذه المشكلة بالابقاء على جزء من الشريط فى حالة استرخاء قبل وبعد مروره أمام عدسة العرض ، وذلك بتمريره على عدة تروس ، وهكذا فانه يتم توزيع الضغط على الشريط خاصة عندما يكون ذا طول كبير ، مما يمنع تعرضه للعرقلة داخل آلة العرض الصغيرة ٠ ان هذا الابتكار الصغير

كان له أثره الكبير فيما بعد ، **فبدونه لم تكن السينما تستطيع أن تطور الشكل الفنى لها ، وربما ظلت السينما محصورة فى الشرائط السينمائية ذات الدقيقة الواحدة** ، وفى هذا المجال فان لولب لاثام يعتبر مثالا مهما على العلاقة الجدليـــة الحميمة والمتداخلة بين التقنية والفن فى صـــناعة السينما ، حيث يتلاقى ابتكار تقنية صغيرة مع انفتاح أفق جمالى شديد الاتساع لفن السينما ٠

كان اديسون مبهورا تماما بامكانية آلة أرمات ، حتى انه تخلى عن مشاريعه وأبحاثه واشترى حق بيع هذه الآلة ، من خلال اتفاق شديد النذالة ، يقوم بموجبه اديسون بتصنيع الآلة والحصول على كل الحقوق فى ابتكارها ، بينما لم يسمح لأرمات الا بوضع اسمه بحروف صغيرة خلف الآلة تنسب اليه تصميمها ٠ أطلق اديسون على الآلة الجديدة اسم **فيتاسكوب** وقدم عرضه الجماهيرى الأول بها فى ٢٣ أبريل ١٨٩٦ فى قاعة موسيقية شهيرة بمدينة نيويورك ، وانهال عليه الثناء لاختراعه « أعجوبة اديسون الأخيرة » ومن بين الأفلام التى تضمنها البرنامج «**أمواج البحر**» ، « **رقصة الفراشة** » (**وهو فيما يبـدو أول فيلم استخدم السليولويد المصـبوغ بلون مختلف عن الأبيض والأسـود**) ، « **دكان الحـلاق** » ، « **الجندول فى فينسيا** » ، و « **القيصر فيلهلم يستعرض قواته** » ، وكانت أفلام اديسون بالفيتاسكوب مثل سابقتها ، (فى الحقيقة كانت بعضها نسخا جديدة من أفلام الكاينيتوسكوب ، كما كان بعضها الآخر منسوخا بشكل غير شرعى من أفلام لوميير) ، فهى لم تقدم جديدا فى مجال عرض حدث قصير يدور أمام الكاميرا دون توقف ويتم تصويره من خلال زاوية ثابتة ، ولكن هذه « **الصـور الحيـة** » ، كما كانت تدعى آنذاك ورغم سذاجتها ، قد حققت نجاحا فى اثارة اهتمام الجماهير لسنوات عديدة تالية ٠

وعلى سبيل المثال ، فان كاتبا فى جريدة لابوست كتب تعليقا بعد يومين من عرض السينماتوجراف الأول فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ : « ان جمال هذا الاختراع يكمن فى جدة وعبقرية الآلة ،فعندما تصبح هذه الآلات متاحة للجماهير ، فان كل انسان سوف يستطيع أن يصور أصدقاءه الأعزاء ، ليس من خلال الفوتوغرافيا الساكنة ، لكن وهم يتحركون ويتصرفون ويومئون بتلقائية ، وليسجل حركات شفاههم وهم يتكلمون ، وهكذا فان الموت لم يعد هو الحقيقة المطلقة » ٠

لم يكن الجمهور الأول للصور المتحركة يرى الأفلام بالطريقة التى اعتدناها اليوم ــ كتعاقب للصور يصنع من خـــلال اســتمراره المعنى أو المضمون ــ ولكن بالأحرى **كسلسلة لصـور فوتوجرافيـــة دبت فيها**

الحياة • لقد كان الجمهور معتادا على عروض الفانوس السحرى ، وسلاسل القصص المصورة فى المجلات ، لذلك فانه كان يرى كل مشهد على أنه وحدة مستقلة لا علاقة لها بالمشهد السابق أو التالى ، ويمكن القول بأن التحول فى الوعى بالسينما من كونها صورا فوتوغرافية متحركة الى أفلام تصنع سردا روائيا لم يبدأ الا عند نهاية القرن •

لقد كانت عروض الفيتاسكوب والسينماتوجراف هى النهاية فيما يمكن أن نسميه « ما قبل تاريخ السينما » ، فبحلول ١٨٩٦ كانت القواعد التقنية الأساسية للتسجيل والعرض السينمائى قد تم اكتشافها وادخالها فى الآلات المتداولة ، وهى الأساسيات التى ظلت دون تغيير جوهرى منذ ذلك الوقت وحتى الآن (باستثناءات قليلة مثل اختراع شريط الصوت الضوئى بدلا من الشريط المغناطيسى) • على العكس،فان **تاريخ « فن » السينما بدأ بهذه الأحداث** ، فعلى الرغم من فهمنا لتعقيد الآلات ، لم يكن لدينا معرفة كاملة بالطرق التى يمكن استخدامها بها لتحقيق أغراض جمالية ، وفى الحقيقة **فان طريقة اديسون ولوميير فى التسجيل الوثائقى ظلت هى التيار الرئيسى فى صناعة الأفلام حتى نهاية القرن ، لأنه لم يكن لدينا اية فكرة عن الكيفية التى يمكن بها استخدام الكاميرا لتحكى قصة** ، أو بكلمات أخرى لكى « نخلق » سردا روائيا بدلا من « تسجيل » حدث حقيقى أو مصطنع يدور أمام عدسة الكاميرا ، ومن الحق القول ان الأفلام خلال تلك الفترة استطاعت أن تزيد طولا لتصل الى ألف قدم أو ١٦ دقيقة من العرض المتواصل (لم يكن هذا ليتحقق كما سبق القول دون « لولب لاثام ») ، ولكن الأفلام ظلت ساكنة فى شكلها الى أن جاء الوقت الذى تم فيه اكتشاف وتطوير امكاناتها فى السرد الروائى ، وعلى كل حال فقد أصبحت السينما فى أواخر التسعينيات من القرن الماضى فى طريقها لكى تصبح فنا جماهيريا ، بقدرتها المذهلة على التواصل دون استخدام وسائل الاتصال التقليدية مثل الطباعة أو حتى الحديث المباشر كما يفعل خطباء السياسة وممثلو المسرح •

تطور السرد الروائى واسهامات جورج ميلييس

عندما أوشك القرن على الانتهاء ، كان بعض صناع الأفلام قد اتجهوا لعرض **شرائط قصيرة مكونة من عدة لقطات ، تركز على موضوع واحد** ، مثل انقاذ بعض ضحايا الحرائق ، أو مثل أحداث الحرب الاسبانية الأمريكية • **لقد قام عمال العرض من تلقاء أنفسهم بصناعة هذه الشرائط** ، من خلال شرائهم للعديد من الأفلام ذات اللقطة الواحدة التى

تصنعها شركات الانتاج ، ليتم تجميع هذه الشرائط معا لتعرض دون انقطاع ، مصحوبة ببعض المؤثرات الصوتية أو صور الفانوس السحرى ، وهكذا فان **مسئوليـــة الابداع أصبحت مشــاركة بين المنتج والقائم على العرض** • لهذا ، تنبه المنتجون الى ضرورة قيامهم بهذا التوليف لعدة لقطات فى فيلم واحد ، وهو ما زاد ادراكهم لأهمية أن يكون هناك **خط يجمع بين هذه اللقطات** ، وهو ما اقترب بهم الى حد ما من أداء دور يشبه صناعة الأفلام كما نعرفها اليوم ، لكن مثل هذا التطور الواضح بدا جليا فى أعمال **جورج ميلييس** (١٨٦١ ــ ١٩٣١) ، الذى كان سـاحرا محترفا يملك ويدير **مسرح** « **روبير ــ أودان** » فى باريس • لقد كان ميلييس يستعمل الفانوس السحرى طوال سنوات عديدة سابقة فى عروضـــه المسرحيـة ، وعندما شاهد لأول مرة عروض السينماتوجراف فى ١٨٩٥ ، أدرك على الفور امكانات الايهام البصرى فى « الصور الحية » • لذلك ، حاول فى بدايات عام ١٨٩٦ شراء آلة سينماتوجراف من لوميير مقابل عشرة آلاف فرنك ، ولكن الأخوين رفضا فى النهاية لخوفهما من المنافسة المحتملة • ولأن ميلييس كان يمتلك موهبة صناعة الآلات والتمثيل والرسم والتصوير الفوتوجرافى والاخراج المسرحى ، فان عزيمته لم تفتر ، وبعد شـــهور قليلة اشترى آلة عرض أنيماتوجرافى من المخترع الانجليزى روبرت و• بول مقابل ألف فرنك ، وقام بعكس حركتها الميكانيكية ليحولها الى كاميرا•وفى أبريل ١٨٩٦ ، قام ميلييس بعرض أفلام فى مسرحه ، وبعد وقت قصير أصبح **أول فنان سينمائى يكتشف امكانات السينما فى السرد الروائى** ، رغم أنه بدأ حياته بصناعة أفلام بسيطة على طريقة لوميير وأديسون ، بتصـــوير أحداث واقعية أو « نمر » كوميدية ، أو لصنع شرائط تصاحب عروضه السحرية فى المسرح •

ففى أحد أيام خريف عام ١٨٩٦ ، كان ميلييس يقوم بتصوير لقطة فى أحد شوارع باريس ، وفجأة تعطلت الكاميرا عندما كان يصور حافلة تخرج من أحد الأنفاق ، وعندما عادت الكاميرا الى العمل من جديد كانت هناك عربة لنقل الموتى تسير فى المكان الذى كانت فيه الحافلة ، لهذا فان الأمر بدا عند عرض الشريط كما لو أن الحافلة قد **تحولت** الى عربة لنقل الموتى • (يقول بعض المؤرخين ان تلك القصة مختلقة ، ولكنها لا تنفى على أية حال وعى ميلييس بما كان يصنع) • **وهكذا أصبح ميلييس** مدركا لامكانات **التلاعب بالزمان الحقيقى والمكان الحقيقى** من خلال توليف الفيلم المعروض ، وقد اكتشف أن **السينما ليست مضطرة للاذعان لقوانين الواقع الحقيقى** ، كما كان يفترض أسلافه ، وذلك لأن **السينما لها واقعها الخاص وقوانينها البنائية الخاصة** • **وللأسف الشديد ، فان ميلييس**

لم يستخدم اكتشافه الا فى حدود ضيقة ، فعلى الرغم من أنه استمر فى صنع مئات الأفلام الروائية الطريفة ، فان نموذجه الدائم كان خاضعا لطريقة السرد المسرحى الذى ظل لصيقا به ، بكلمات أخرى فانه **كان يفكر فى كل افلامه من خلال قواعد « المشاهد الدرامية » وليس من خلال اللقطات السينمائية ، كما أن المشهد كان يتم تصويره من خلال زاوية واحدة** ، لذلك فانه يمكن القول ان **التوليف عند ميلييس - بصرف النظر عن الحيل البصرية للظهور والاختفاء والتحول - كان يتم « بين » المشاهد وليس « داخل » المشاهد** ، فقد كان المشهد نفسه مؤلفا من لقطة واحدة يتم تصويرها بكاميرا ساكنة ، وزاوية رؤية ثابتة ، تشبه مكان المتفرج الذى يجلس فى مكان مميز من منتصف الصالة ليتمتع بأحسن زاوية للرؤية ، كما كان الممثلون يتحركون داخل الكادر السينمائى من اليسار الى اليمين ، ومن اليمين الى اليسار ، كأنهم يتحركون على خشبة المسرح ، لذلك فان تجربة المتفرج فى مشاهدة السرد الروائى فى أفلام ميلييس لاتختلف عن تجربة مشاهدة عرض مسرحى ، وقد يرى المتفرج قدرا كبيرا من ألاعيب الايهام البصرى ، ولكن يبقى الزمان والمكان مرتبطين بالموقف المسرحى الساكن ، **ومع ذلك فقد كان ميلييس هو أول فنان سينمائى يستخدم بعض الحيل السردية من خلال تطبيقه لتقنيات معينة فى التصوير الفوتوغرافى** والعرض المسرحى وعروض الفانوس السحرى ، وتطويعها لشريط السليولويد السينمائى ، وقد ابتكر العديد من **ادوات السرد المهمة مثل الظهور التدريجى والاختفاء التدريجى والطبع المتعدد والمزج وايقاف الحركة** • ومن أجل استثمار هذه الاكتشافات قام ميلييس فى أواخر عام ١٨٩٦ بانشاء شركة « ستار فيلم » ، وفى ربيع ١٨٩٧ قام ببناء ستوديو انتاج صغير ملحق بمنزله فى ضاحية مونتربيه فى باريس • كان البناء أشبه بصوبة زجاجية تتيح أكبر قدر من ضوء الشمس (الذى كان المصدر الأساسى للاضاءة قبل اختراع المصابيح الزئبقية فى عام ١٩٠٨) • وفى هذا الاستوديو قام ميلييس بانتاج واخراج وتصوير وتمثيل حوالى خمسمائة فيلم بين عامى ١٨٩٧ و ١٩١٣• (لم يبق من هذه الأفلام اليوم الا أقل من ١٤٠ فيلما ، ومن سخرية القدر أن حوالى أربعمائة فيلم منها قام الجيش الفرنسى عام ١٩١٧ بصهرها لكى يستخرج منها المادة الكيميائية اللازمة لصنع كعوب أحذية الجنود ، وتكتمل المأساة عندما يعلن ميلييس افلاسه عام ١٩٢٣ ، ويدمر العديد من أفلام النيجاتيف ، ويبيع نسخ الأفلام بالكيلو لتاجر أفلام مستعملة) • ومثل العديد من رواد فن السينما ، انتهى ميلييس بالقضاء عليه من خلال المنافسة ، (كان منافسه الرئيسى هو **شارل باتيه**) ، وذلك لأن ميلييس سرعان ما فقد سحره الأول مع التطورات السريعة التى طرأت

على فن وصناعة السينما . ويمكن أن نذكر من أهـم أفلامه « **مقصورة مفيستو فيليس** » (١٨٩٧) ، « **سندريللا** » (١٨٩٧) ، « **الرجل ذو الرأس المطاطية** » (١٩٠١) ، « **رحلة الى القمر** » (١٩٠٢) ، « **قصر ألف ليلة** » (١٩٠٥) ، « **٢٠ ألف فرسخ تحت الماء** » (١٩٠٧) ، و « **غزو القطب** » (١٩١٢) . وعلى الرغم من أنه صنع العديد من الأفلام التى تعتمد على أحداث تاريخية أو معاصرة (من خلال اعادة تمثيل الحدث الواقعى ، أو ما يسمى « الجريدة السينمائيـة » المصطنعـة ، مثـل فيلمـه « **قضية دريفوس** » (١٨٩٩) الذى كان أول أفلامه المكونة من مشاهد عديدة) ، فان تاريخ السينما لا يذكر لميلييس الا أفلامه الخيالية ذات الجو الغريب والخلفيات المبهرة ، التى كان يقوم بتصميمها ورسـمها بنفسه . **كان العديد من هذه الأفلام ملونا** ، لأن ميلييس وهو فى ذروة نجاحه كان يستخدم عاملات بارعات؛لكى يقمن **بتلوين الأفلام يدويا صورة وراء صورة** ، (**وهو ما كان يقوم به اديسون بشكل محدود فى أول عروض الفيتاسكوب ، كما ان هذا التقليد ظل مستمراً على نحو ما خلال فترة السينما الصامتة**) . وعلى الرغم من أن ميلييس أفلس فى عام ١٩٢٣ ، فان أفلامه حققت جاذبية جماهيرية كبيرة طوال فترة عقدين من الزمان ، ففى عام ١٩٠٢ أصبحت شركة « ستار فيلم » واحدة من أكبر شركات الانتاج السينمائى ، كما كان لها فروع فى نيويورك ولندن وبرشلونة وبرلين ، كما نجحت فى اقصاء الأخوين لوميير عن عالم الانتاج .

كان أنجح أفلام ميلييس وأكثرها تأثيرا هو « **رحـلة الى القمر** » الذى تم توزيعه فى جميع أنحاء العالم بعد شهور من استكماله ، على الرغم من أن بعض هذه العروض تم بطريق القرصنة ، (حيث لم يكن معروفا آنذاك حقوق الطبع والتوزيع التى يمكن بمقتضاها أن يحصل صاحب الفيلم على حقوقه بشكل قانونى ، ولكن ميلييس استطاع على أية حال أن يحقق ثروة من خلال عرض هذا الفيلم خلال العام الأول من توزيعه) . كان « رحلة الى القمر » مستوحى من رواية **جول فيرن التى تحمل نفس الاسم** ، وكان زمن عرضه **يستغرق حوالى اربع عشرة دقيقة** وهو ما يساوى حوالى ثلاثة أضعاف الطول المعتاد لأفلام اديسون ولوميير فى تلك الفترة ، (**وهذا هو أحد انجازات ميلييس المهمة**) ، وان فيلم « رحلة الى القمر » يحتوى بشكل واضح على نقاط القوة والضعف فى الطريقة المسرحيـة للسرد التى اتبعها ميلييس ، فقد كان الفيلم مؤلفا من ثلاثين مشـهدا منفصلا . (فى الحقيقة لم يكن بعضها منفصلا تماما ولكنها كانت فقرات متتالية فى منظر أو « تابلوه » واحد ، وهناك بعض المشاهد التى فقدت فى النسخ الموجودة حاليا) .

كان ميلييس يسمى المشاهد مناظر أو تابلوهات ، وكان يقوم بتصويرها من خلال زاوية واحدة ، ويقوم بربطها معا على نحو بصرى من خلال المزج والطبع المتعدد ، كانت المشاهد مرتبة فى تعاقب زمنى دقيق على النحو التالى :

١ ـ المؤتمر العلمى لنادى الفضاء ٠

٢ ـ التخطيط للرحلة الى القمر ٠

٣ ـ بناء سفينة الفضاء فى المصنع ٠

٤ ـ سطح المصنع والدخان يتصاعد من المداخن فى الخلفية ٠

٥ ـ تجهيز سفينة الفضاء للانطلاق ٠

٦ ـ وضع السفينة فى المدفع (عن طريق فتيات يرتدين زيا عسكريا بسراويل قصيرة ضيقة) ٠

٧ ـ انطلاق المدفع ٠

٨ ـ السفينة تسبح فى الفضاء ٠

٩ ـ السفينة تهبط فى « عين » القمر ٠

١٠ ـ السفينة ترسو على سطح القمر ورواد الفضاء يخرجون منها ٠

١١ ـ منظر لسطح القمر ٠

١٢ ـ أحلام رواد الفضاء مع مشاهد للأبراج الفلكية ٠

١٣ ـ عاصفة ثلجية على القمر ٠

١٤ ـ رواد الفضاء يهبطون الى فوهة بركان ٠

١٥ ـ كهف لفطر عيش الغراب عملاق فى داخل القمر ٠

١٦ ـ مقابلة مع مخلوقات القمر الحسناوات (والعاب أكروباتية من ملهى الفولى برجير)

١٧ ـ القبض على رواد الفضاء ٠

١٨ ـ محاكمة رواد الفضاء أمام ملك القمر وجيش الحسناوات ٠

١٩ ـ هروب رواد الفضاء ٠

٢٠ ـ مطاردة حسناوات القمر لرواد الفضاء ٠

٢١ ـ رواد الفضاء يغادرون القمر فى السفينة .

٢٢ ـ سفينة الفضاء تسقط راسيا فى الفضاء .

٢٣ ـ السفينة تسقط فى البحر .

٢٤ ـ السفينة تهبط الى قاع المحيط .

٢٥ ـ الانقاذ والعودة الى الأرض .

٢٦ ـ عودة رواد الفضاء المنتصرين .

٢٧ ـ منح الأوسمة للأبطال .

٢٨ ـ موكب فتيات الجنود .

٢٩ ـ اقامة تمثال تذكارى .

٣٠ ـ فرحة الجماهير .

كما يبدو من هذا الوصف ، فان الفيلم يشبه كثيرا مسرحية تم تصويرها فوتوغرافيا ، مع اضافة بعض حيل ميلييس البصرية التقليدية ، مثل اختفاء حسناوات القمر فى نفثة من الدخان ، والتى تم تصويرها عن طريق ايقاف حركة الكاميرا ، ولكن هذه الحيل لا تصنع سردا حقيقيا ، بل ان بعض هذه الحيل ليس الا تنويعا على الحيل الايهامية المسرحية التى تنتمى للقرن التاسع عشر وهو ما يؤكد أن ميلييس كان بعيدا عن ادراك واستغلال الامكانات الكاملة للوسيط الفنى الجديد ، والمثال الواضح على ذلك هو اللقطة التى أراد فيها ميلييس أن يصور سقوط سفينة الفضاء بشكل عنيف على سطح القمر ، فقد قام بتحريك ماكيت ورقى يصور القمر فى اتجاه الكاميرا بدلا من أن يحرك الكاميرا تجاه القمر .

فى الحقيقة فان ميلييس لم يحرك الكاميرا مرة واحدة فى أى من أفلامه الخمسمائة ، كما انه لم يغير زاوية الرؤية داخل المشاهد ، أو حتى بينها ، بتغيير زاوية التصوير ، لقد كان يسمى أفلامه تابلوهات متحركة ، وكانت الكاميرا تقوم فيها بوظيفة عين متفرج المسرح الجالس فى مقعده . ومع ذلك فان ميلييس قد اكتشف ـ وان كان لم يستغل ـ الامكانية الهائلة الكامنة فى توليف شرائط السليولويد المصورة ، كما كان له تأثيره على معاصريه من السينمائيين ، لاثارته الانتباه الى أن السينما يمكن أن تحكى قصصا بدلا من أن تسجل أحداثا على طريقة اديسون ولوميير ، بالاضافة الى ذلك فقد كان ميلييس فنانا ذا موهبة متميزة ، وستظل أفلامه تشكل علامة

مهمة فى تاريخ الابداع فى الشكل السينمائى . **لقد دخل الى مجال السرد السينمائى بنفس الطريقة التى خرجت بها السينما الى الوجود ، بشكل عشوائى أو بمحض الصدفة ، واذا كان لم ينجز الا شكلا شديد التقليدية للسرد ، فلأنه كان الشكل الذى يعرفه جيدا ، وهو الشكل الذى سوف ينال قدرا أكبر من الفهم على أيدى من اتبعوه** . لقد أطلق **شارلى شابلن** على ميلييس « ساحر الضوء » ولكن **جريفيث** ـ عندما اكتمل عطاؤه الفنى عام ١٩٣٢ ـ هو الذى قال عن ميلييس كلمات أكثر وضوحا : « اننى مدين له بكل شيء » . (هناك العديد من السينمائيين الطليعيين المعاصرين يحملون نفس الولاء لميلييس مثل الفنان التجريبى الأمريكى **ستان براكيدج** ، المولود عام ١٩٣٣ ، والذى كتب عن ميلييس : « لقد أخذت احساسى الأول بالحياة داخل كل كادر سينمائى من ميلييس ») .

ادوين اس . بورتر : تطوير مفهوم التوليف السينمائى

لقد فقد ميلييس جمهوره بسبب الاسهامات الأكثر تعقيدا فى السرد السينمائى التى أنجزها من ساروا على درب **ادوين اس . بورتر** (١٨٧٠ ـ ١٩٤١) . بدأ بورتر حياته عاملا للعرض بالفيتاسكوب عام ١٨٩٦ ، ومالكا لاحدى هذه الآلات فى مدينة نيويورك ، ثم أصبح عام ١٩٠٠ مهندسا فى شركة اديسون ، ليصبح فى عام ١٩٠١ مديرا لشركة الانتاج التى يملكها اديسون ، وليقوم بدور المخرج والمصور لمعظم انتاج هذه الشركة من الأفلام . كانت أفلامه الأولى عبارة عن شرائط قصيرة شبه تسجيلية أو تعتمد على اعادة تمثيل بعض الأحداث الحقيقية ، وليقدم تجربة فريدة فى فيلمه « **المعرض الأمريكى فى الليل** » عام ١٩٠١ الذى استخدم فيه التصوير شديد البطء بأخذ لقطة واحدة كل عشر ثوان ، ليصور تحولات الأضواء خلال ساعات طويلة من الليل .

شاهد بورتر عام (١٩٠١) لأول مرة أفلام ميلييس ، والرائدين البريطانيين **جورج البرت سميث** (١٨٦٤ ـ ١٩٥٩) **وجيمس ويليامسون** (١٨٥٥ ـ ١٩٣٣) . كان سميث مصور بورتريهات فوتوغرافية ، أما ويليامسون فقد كان عارضا للفانوس السحرى ، ولكنهما اشتركا معا فى صناعة كاميرات سينمائية ، وبدآ بين عامى ١٨٩٦ و١٨٩٨ فى انتاج أفلام سينمائية تعتمد على الحيل البصرية ، مثل الطبع المتعدد كفيلم « **الاخوة من كورسيكا** » (١٨٩٧) ، وادخال لقطات قريبة فى السياق كما فى « **نظارة قراءة الجدة** » (١٨٩٧) ، **كما قام سميث فيما بعد بتطوير تقنية ناجحة خاصة بالتلوين الفوتوغرافى على مستوى تجارى (سميث كينيما كلر) ، أما ويليامسون فقد قام بتجريب التوليف بين اللقطات**

الداخلية والخارجية في فيــلم « النار » (١٩٠١) ، وفي عام ١٩٠٢ اشترك سميث وويليامسون في بناء استوديوهات في مدينتهما برايتون ، وشكلا مع أتباعهما ما عرف باسم « **مدرسة برايتون** » على الرغم من أنهما لم ينجزا حقا ما يستحق أن يطلق عليه هذا الاسم ، ولكن بعض النقاد ــ مثل جورج سادول ــ قد نسبوا لمدرسة برايتون اسهامات مهمة في تطوير أشكال السرد بين عامي ١٩٠٢ و ١٩٠٨ ، وهو الأمر الذى لا يمكن التيقن منه ، لان العديد من الافلام التى تم انتاجها في تلك الفترة لم تصل لأيدينا ، ومع ذلك فان من المؤكد أن بورتر قد شاهد بعضا من أفلام برايتون الأولى ، لأن اديسون كان يشترى حق توزيعها وعرضها ، ومن المحتمل أيضا أنه شاهد بعض أفلام صنعها فنانون من يوركشير مثل فيلم **جيمس بامفورت** : « قبلة في نفق القطار » (١٩٠٠) ، **وفرانك موتو شو** : « **تهريب في وضح النهار** » (١٩٠٣) ٠ (في الحقيقة لقد كان التأثير متبادلا ، فبعض الأفلام المتأخرة لمدرسة برايتون يبدو فيها التأثر الواضح بطريقة التوليف ، وتحقيق تدفق الزمن ، اللذين تحققا في فيلم بورتر « سرقة القطار الكبرى » (١٩٠٣) ، كما كان فيلم المخرج البريطاني **سيسيل هيبورث** (١٨٧٣ ــ ١٩٥٣) « **الكلب المنقذ روفر** » (١٩٠٥) من أهم الأفلام ذات التوليف الابداعى قبل جريفيث) ٠

وربما كانت خبرة بورتر كعــامل للعرض خلال تسعينيات القــرن الماضي قد ساعدته على انجاز توليف متقن في الفترة ما بين ١٩٠١ ــ ١٩٠٣ ٠ وعندما تحول من العرض الى الانتاج والاخراج ، بدأ بورتر في تطبيق مهاراته في التوليف ، هذه المرة لصناعة الأفلام ٠ كان من الواضح تأثره بقصص ميلييس السينمائية ، وفيلمه « **جاك ونبات الفاصوليا** » (١٩٠٢) يوضــح تأثره الكبــير بفيلم ميلييس « **اللحيــة الزرقاء** » (١٩٠٢) ٠ كما تعلم الكثير عندما كان يصنع النسـخ المقلدة (غير القانونية بالطبع) لفيلم **ميلييس « رحلة الى القمر »** ، ليتم توزيعهــا وعرضها لحساب شركة اديسون ٠ **وبعد عدة سنوات اعترف بأن فيلم ميلييس كان هو الذى أوحى اليه بشكل السرد السينمائى** ، الذى يحكى قصة من خلال التتابع الزمنى ، كما بدا واضحا في فيلم « **حياة رجل الاطفاء الأمريكي** » ، الذى أنتج في عام ١٩٠٢ وعرض في يناير ١٩٠٣ ٠ كان موضوع هذا الفيلم موضوعا جماهيريا حيث يدور حول انقاذ رجل الاطفاء لامرأة وطفل من بين النيران المندلعة في أحد الأبنية ، بل انها نفس القصة التى كان يتم عرضها قبل سنوات من خلال الفانوس السحرى ،لكن **أضافة بورتر تكمن في تفكيره في الجمع بين لقطات قديمة من الأرشيف الموجود بشركة اديسون ، مع لقطات جديدة يقوم بتصويرها ، ويجمع هذه اللقطات معا ليقدم سردا سينمائيا متصلا (ما هو سينمائى هنا أن**

الواقع يتم صنعه من لقطات،قد لا تكون بينها علاقة فى الواقع الحقيقى ، ولكن التوليف بينها يجعلها تصنع واقعا سينمائيا متصلا ومتسقا) ٠
ولكن هناك كثيرا من الجدل حول الطريقة التى تم بها توليف هذا الفيلم ، فقد كان من المعتقد لفترة طويلة أن المشهد الأخير يبرهن على قدرة بورتر على القطع المتبادل أو التوليف بين اللقطات الداخلية للغرفة المشتعلة ، واللقطات الخارجية لرجل الاطفاء وهو يتسلق السلم لينقذ الضحايا ، وأن هذا التوليف بين حدثين متوازيين كان هو الأساس فيما بعد للسرد السينمائى ، ولكن فيلم « **حياة رجل الاطفاء الأمريكى** » ظل مفقودا حتى عام ١٩٤٤ ، حين تم الحصول على نسخة من شركة باتيه ، ليتم اكتشاف أن الفيلم الحقيقى كان مختلفا الى حد ما عن الكثير مما كتب عنه ، من خلال مؤرخين سينمائيين أمريكيين مثل **تيرى رامزى** فى كتابه « **مليون ليلة وليلة** » (**١٩٢٦**) **ولويس جاكوبز** فى كتابه « **نهضة الفيلم الأمريكى** » (١٩٣٣) ٠ لقد كان وصف رامزى للفيلم يعتمد اما على الذاكرة أو على روايات بورتر نفسه ، وهى الرواية التى اعتمد عليها جاكوبز أيضا ، بالاضافة الى ما اقتبسه من كتب الدعاية لشركة اديسون ، وبعض الصور الفوتوغرافية للفيلم ، والتى توحى جميعها بأن بورتر استخدم التوليف المتوازى فى ذروة الفيلم الدرامية ٠

ان النسخة المتداولة حاليا والموجودة بقسم السينما فى متحف الفن الحديث ويطلق عليها « **نسخة التوليف المتقاطع** » **يبلغ طولها ٣٧٨ قدما** (يستغرق عرضها حوالى ٦ دقائق بعرض الفيلم بسرعة ١٦ صورة فى الثانية) تتألف من ٢٠ لقطة منفصلة ، تم توليفها من خلال المزج أو القطع المباشر (يقول المؤرخون حاليا ان النسخة الأصلية تحتوى على تسع لقطات فقط) ٠

وتتابع اللقطات فى نسخة التوليف المتقاطع يتوالى على النحو التالى :

١ ــ رجل الاطفاء نائما يحلم بزوجته وطفله ، اللذين يظهران فى دائرة فى أعلى الجزء الأيمن من الشاشة ، وهو ما يطلق عليه (بالون الأحلام) ٠

٢ ــ لقطة قريبة لصندوق الانذار ويد مجهولة تجذب جرس الانذار ٠ (لقد كانت تلك هى لقطة بورتر الأولى المكبرة التى تتكامل مع سياق السرد ، أما كل اللقطات الأخرى فى الفيلم فهى لقطات عامة) ٠

٣ ــ لقطة داخلية لمكان نوم رجال الاطفاء ، حيث نرى الرجال نائمين ثم يستيقظون بعد سماع صفارة الانذار ، ويرتدون ملابسهم ويهبطون سريعا على القضيب الرأسى للنزول فى حالة الطوارىء ٠

٤ ــ لقطة داخلية للطابق الأسفل من محطة الاطفاء ، لا يظهر فيها جنود الاطفاء وهم يهبطون ، ولكننا نشاهد العمال وهم يجهزون عربات الاطفاء التى تقودها الجياد ، ثم نرى أخيرا رجال الاطفاء وهم يتزحلقون هابطين فوق القضيب الرأسى ، بينما تندفع العربات الى يمين الشاشة . ومن الواضح أن هناك تداخلا زمنيا بين اللقطتين الثالثة والرابعة ، يسمح بوضوح السرد المكانى والزمانى .

٥ ــ لقطة خارجية لمبنى الاطفاء والأبواب تنفتح ، وتنطلق العربات فى تداخل زمنى آخر مع اللقطة السابقة ، (بمعنى أن بورتر يعود بالزمن الى الوراء فى كل لقطة ليعيد تصـــوير جزء مما رأينـــاه فى اللقطة الســـابقة) .

٦ ــ لقطة من الشارع وثمانى عربات تندفع من اليمين الى اليسار لتخترق حشـــدا من الناس العابرين . (من الواضح أنها لقطة من الأرشيف ؛ لأننا نرى سقوط الجليد فيها بينما لا يوجد أى أثر لذلك فى اللقطات الأخرى) .

٧ ــ لقطة من الشارع وأربع عربات تمر من أمام **الكاميرا ، التى تتحرك بحركة بانورامية لكى تتابع العربة الرابعة ، ثم تقف حركتها أمام المنزل المشتعل .**

٨ ــ لقطة داخلية للمنزل : الأم والطفل فى غرفة علوية مليئة بالدخـــان .

٩ ــ لقطة خارجية للمنزل : الأم تقترب من النافذة وتصرخ طالبة النجـــدة .

١٠ ــ داخلى : الأم تنهار فوق سرير .

١١ ــ خارجى : رجل اطفاء يدخل من باب المنزل .

١٢ ــ داخلى : رجل الاطفـاء نفســه يقتحم الغرفة من باب على اليمين ويحطم النافذة (التى كانت مفتوحة فى اللقطتين التاسعة والحادية عشرة ومغلقة فى اللقطتين الثامنة والعاشرة) .

١٣ ــ خارجى : رجال الاطفاء يضعون سلما خشبيا أمام النافذة المكســـورة .

١٤ ــ داخلى : رجل الاطفاء يحمل المرأة على السلم الخشبى الذى يظهر من النافذة .

١٥ ـ خارجى : رجل الاطفاء والمرأة يهبطان فـــوق الســـلم الخشـــبى •

١٦ ـ داخلى : رجل الاطفاء يدخل من النافذة ، فوق الســلم ويلتقط الطفل •

١٧ ـ خارجى : المرأة تصرخ فى جنون •

١٨ ـ داخلى : رجل الاطفاء يخرج من النافذة حاملا الطفل •

١٩ ـ خارجى : رجل الاطفاء يهبط السلم الخشبى ومعه الطفل الذى يعيده الى أمه •

٢٠ ـ داخلى : رجال الاطفاء يدخلون الغرفة المشتعلة عبر النافذة ويطفئون النار بخرطوم من المياه •

لقد كانت تلك هى المرة الأولى التى تستخدم فيها السينما القطع المتبادل أو المتداخل لسبع لقطات داخلية وسبع لقطات خارجية لتصوير أحداث تقع فى نفس اللحظة ، وهكذا كان بورتر هو أول من استطاع تحقيق اتساق سرد سينمائى غير مسبوق فى الوسائط الفنية الأخرى ، فليس هناك فن آخر يسمح بهذا الانتقال السريع بين أماكن الأحداث ومع ذلك يحافظ على تتابعها • (من الحق القول إنه كان هنـاك نوع من التوليف المتوازى فى بعض الأعمال الفنية ، التى تنتمى الى أواخر القرن التاسع عشر ، مثل الميلودراما والرواية وعروض الفانوس الســحرى والقصص الصحفية المصورة) •

لكن هناك حاليا نسخة أخرى من فيلم « حياة رجل الاطفاء الأمريكى » هى التى تحمل حق التوزيع الذى حصلت عليه شركة اديســون عام ١٩٠٣ • تبلغ « **نسخة حق التوزيع** » **حوالى ٤٠٠ قدم** ، وفيهـا جميع اللقطات الداخلية (٨ و ١٠ و ١٢ و ١٤ و ١٦ و ١٨ و ٢٠) واللقطات الخارجية (٩ و ١١ و ١٥ و ١٧ و ١٩) ، **ومن المدهش أنه لا يوجد بينها أى توليف متقاطع على الاطلاق ، لهذا فان « نسخة حق التوزيع » تصور تسلسلا متصلا لعملية الانقاذ من الداخل ، ثم تصور العملية ذاتها من الخارج** ، وهو ما يتضمن عودة الى الوراء فى الزمن ، أو كأنها اعادة لشريط الأحداث الكاملة من زاوية رؤية أخرى ، وهى الطريقة التى كان يستخدمها بورتر فى عديد من أفلامه المعاصرة مثل « **ماذا يصنعون فى المزرعة** » (أكتوبر ١٩٠٢) •

ان هذا يكشف عن أن جانبا من تاريخ السينما مايزال غامضا ، فمن المحتمل اذن أن بورتر لم يستخدم التوليف المتوازى كما كان ينسب

اليه المؤرخون ، ولكن الأرجح أن شركات الانتاج كانت تعيد توليف الأفلام المرة بعد المرة لترضى أذواق الجماهير

اننا نعلم اليوم أن صناع الأفلام الأوائل كانوا يعمدون الى **تداخل الأحداث واعادتها أحيانا** ـ كما يتضح هنا وفى مشهد سقوط سفينة الفضاء فى «رحلة الى القمر» ـ لكى يحققوا علاقات مكانية وزمانية وسردية بين اللقطات ، ومع ذلك فان **هذا التداخل قد يسمح بتوضيح العلاقات المكانية ، ولكنه يضفى تشوشا واضطرابا على العلاقات الزمانية** • فعلى سبيل المثال ، وكما نرى فى « حياة رجل الاطفاء الأمريكى » لا نعرف أين كان رجال الاطفاء بين اللقطتين الثالثة والرابعة ، اذ رأيناهم يتزحلقون على القضيب الرأسى ، ولكن بداية اللقطة التالية خلت منهم حتى ظهروا فى منتصفها ؟ كما أننا لا نعرف أيضا فى « رحلة الى القمر » لماذا بدا الصاروخ وهو يسـقط مرتين ، مرة فى اللقطة التاسعة وأخرى فى العاشرة ؟ يمكن القول ان **هذه الأسئلة لم تكن تحير مشاهدى هذه الأفلام وقت عرضها الأول** ، فقد كانوا يألفون فى عروض الفانوس السحرى ، والقصص الصحفية المسلسلة المصورة ، الطريقة التى تعرض تسلسل الأحداث ـ حتى عن طريق الصور المتحركة ـ على أنها سلسلة من الصور الفوتوغرافية المستقلة ، حيث يشكل كل منها وحدة مستقلة بذاتها • وحتى لو تداخلت الأحداث من لقطة الى أخرى ، فان الأمر لم يكن يثير اهتمامهم طالما أن هناك تعاقبا سرديا مفترضا ، وحيث لم يكن ضروريا الاحساس بأن الزمن (يجب) أن يقفز الى الأمام مع كل قطع بين لقطة وأخرى ، لقد كان ما يهتمون به هو العلاقات المكانية كما اعتادوا عليها فى عروض الفانوس السحرى ، أما **الزمان فلم يكن يعنى الا اضـافة الحركة والصورة ، وسوف يمضى زمن طويل قبل أن يعتاد الجمهور على ما نسميه « توليف هوليوود الكلاسيكى » الذى يتطلب ضرورة الاستمرارية فى الحدث والزمان بين لقطة وأخـرى ، وحيث يتولد المعنى من تعاقب اللقطات التى لم تعد وحدات مستقلة منفصلة** •

لقد كان بورتر نفسه هو أول من خطا خطوة تجاه هذا الاكتشاف فى فيلم « **سرقة القطار الكبرى** » (ديسمبر ١٩٠٣) ، والذى لا توجد منه الا نسخة واحدة معترف بها ، ويقر الجميع أن هذا الفيلم هو أهم انجازاته • وعلى الرغم من أن المشاهد الداخلية للفيلم تم تصويرها فى استوديوهات اديسون فى مدينة نيويورك ، بينما تم تصوير المشـاهد الخارجية بالقرب من معامل اديسـون فى ولاية نيو جيرسى ، **فان هذا الفيلم يعتبر أول أفلام « الويسترن » ، كما كان أول فيلم استغل العنف فى الجريمة المسلحة • ان ما يهمنا فى هذا الفيلم على أية حال هو تحقيق الاستمرارية الزمانية عن طريق التوليف** ، فعلى الرغم من أنه لا يحتوى

على قطع متداخل داخل المشاهد ، فان بورتر يولف بينها دون استخدام المزج أو الاختفاء ، والأهم من ذلك هو أنه لا يتم تصوير الحدث الكامل فى كل منها بحيث يبدو مستقلا عن المشاهد الأخرى ، فقد كان ميلييس ، وبورتر أيضا فى أفلامه الأولى ، يصور المشهد المنفصل حتى يبلغ نهايته الدرامية ، وهكذا فان المشاهد تبدو وكأنها فصول فى احدى مسرحيات القرن التاسع عشر ، فليست هناك أية قفزات فى الحدث داخل المشهد . **ولكن بورتر اكتشف أن صانع الفيلم يمكنه فى الحقيقة انهاء المشهد قبل أن يبلغ نهايته الدرامية أو المنطقية ، وأنه يمكن أن يقطع الى مشهد تال بعد أن يكون قد بدأ بالفعل ، ان تلك الطريقة فى التوليف تحتوى على البذور الأولى للغة سينمائية سردية حقيقية ، لأنها لا تعتمد على «المشهد» على أنه الوحدة البنائية الأساسية لخلق المعنى فى السينما ، كما كان يفعل ميلييس ، كما لا ترى أن السينما هى الشريط السينمائى الذى يصور حدثا واحدا متصلا دون أى توليف ، على طريقة اديسون ولوميير ، فتلك الطريقة الجديدة فى التوليف ترى أن « اللقطة » هى الوحدة البنائية الحقيقية كما أوضح جريفيث فيما بعد ، وكما طورتها هوليوود أيضا .**

قام بورتر بتأليف واخراج وتصوير وتوليف « سرقة القطار الكبرى » ، الذى كان طوله ٧٤٠ قدما (حوالى اثنتى عشرة دقيقة بسرعة ١٦ صورة فى الثانية) ، ويتألف من أربع عشرة « لقطة » منفصلة لا تداخل بينها ، كل منها لا يصور حدثا دراميا مستقلا ، وما يربط بينها هو التوليف الذى يشكل منها « تتابعا » متسقا :

١ ـ لقطة داخلية لمكتب تليغراف السكك الحديدية : لصان يدخلان ويقيدان عامل التليغراف ، بينما نرى من خلال النافذة القطار وهو قادم من بعيد .

٢ ـ برج المياه على شريط السكك الحديدية : لصان من نفس العصابة يتسلقان فوق القطار أثناء تموينه بالمياه .

٣ ـ لقطة داخلية لعربة البريد فى القطار يقتحمها اللصان ويقتلان الساعى ويأخذان الأشياء الثمينة ويخرجان من العربة .

٤ ـ قاطرة الفحم فى كابينة القطار : اللصوص يقتلون عامل الفحم بعد معركة عنيفة ، ويلقون بجثته من القطار ، ويرغمون السائق على التوقف .

٥ ـ لقطة خارجية للقطار والسائق يفصل القاطرة عن العربات .

٦ ـ لقطة خارجيـة للقطار واللصوص يرغمون المسافرين على الوقوف صفا واحدا على شريط السكة الحديدية وتسليم أشيائهم الثمينة ، مسافر يحاول الهرب **ويجرى فى اتجاه الكاميرا** ، لكن اللصوص يطلقون عليه الرصاص من ظهره ٠

٧ ـ اللصوص يتسلقون القاطرة ويفرون بالمسروقات ٠

٨ ـ اللصوص يوقفون القاطرة على بعد أميال ، ويهربون الى الغابات ، **وتتابعهم الكاميرا بحركة رأسية خفيفة ٠**

٩ ـ اللصوص يهبطون تلا ، ويعبرون نهرا ، ويمتطون صهوات جيادهم ، **والكاميرا تتابعهم فى حركة بانورامية أفقية ٠**

١٠ ـ لقطة داخلية لمكتب التليغراف وابنة عامل التليغراف تصل لتفك قيده ، فيجرى ليعطى اشارة الانذار ٠

١١ ـ لقطة داخلية لصالة رقص يصل اليها عامل التليغراف ، حيث يقوم العمدة بتشكيل حملة لمطاردة اللصوص ٠

١٢ ـ لقطة لمطاردة الشرطة للصوص فوق الجياد ، الجميع يتحرك في اتجاه الكاميرا ، **وأحد اللصوص يلقى مصرعه عندما يقترب من مقدمة الكادر ٠**

١٣ ـ لقطة للصوص وهم يفحصون بعد هربهم الأشياء المسروقة ولكن حملة المطاردة تنجح فى حصارهم وقتلهم جميعا ٠

١٤ ـ لقطة قريبة متوسطة **لزعيم العصابة وهو يطلق الرصاص تجاه الكاميرا (والمتفرجين أيضا) وهى اللقطة التى يذكر كتالوج شركة اديسون (أنه يمكن استخدامها فى بداية الفيلم أو نهايته)** ٠

بالاضافة الى طريقة التوليف بين المشاهد أو اللقطات قبل أن ينتهى الحدث لتحاشى أى تراكب زمنى ، فان فيلم « سرقة القطار الكبرى » يضيف ابتكارات ابداعية جديدة ، فعلى الرغم من أن المشاهد الداخلية تم تصويرها بطريقة ميلييس ، فان تصوير المشاهد الخارجية كان أكثر حيوية وديناميكية ، فان عديدا من اللقطات على سبيل المثال قامت **باستغلال عمق الصورة** ، ففى اللقطة الرابعة تنظر الكاميرا الى الحدث من كابينة القيادة بينما نرى القطار نفسه من باب القاطرة وهو يسير فوق القضبان ، وفى اللقطة السادسة يتحرك ممثل بزاوية مائلة عبر الكادر مقتربا من الكاميرا ، بدلا من طريقة ميلييس المسرحية التقليدية ، التى كان يتحرك فيها الممثلون بشكل أفقى من جانب الكادر الى الجانب الآخر ، كما أن هناك **طريقة ابداعية فى استخدام الطبع المتعدد** ، فالقطار الذي

نراه قادما نحونا فى اللقطة الأولى من خلال نافذة مكتب التليغراف ، ليس فى الحقيقة الا طبعا مزدوجا للقطتين منفصلتين ، لكن الأهم من ذلك أن هناك لقطتين تستخدمان **الحركة البانورامية الرأسية أو الأفقية للكاميرا** (اللقطتين الثامنة والتاسعة) • لقد كان هذا شيئا شديد الصعوبة قبل اختراع تقنية تسمح للكاميرا بمثل هذه الحركة ، وان كان لها تقنية مشابهة فى التصوير الفوتوغرافى البانورامى ، وفى النهاية فان هناك **ايحاء بالتوليف المتوازى** ، الذى يذكرنا بنسخة القطع المتبادل لفيلم « حياة رجل الاطفاء الأمريكى » عندما يقطع بورتر من هروب اللصوص فى اللقطة التاسعة ليعود الى عامل التليغراف فى اللقطة العاشرة •

ومع ذلك ، وبصرف النظر عن هذه المزايا ، فــان « سرقة القطار الكبرى » ليس فيلما عظيما ، فكل المشاهد الداخلية تم تصويرها بطريقة ميلييس المسرحية ، حيث يتحرك الممثلون من اليسار الى اليمين أو بالعكس عبر « منصة » الكادر ، وحيث تبدو ايماءات الممثلين مبالغا فيها • علاوة على ذلك ، فان بورتر لم يستخدم أبدا أكثر من زاوية كاميرا واحدة فى أى من هذه المشاهد ، كما أن أغلب لقطاته مثل لقطات ميلييس هى لقطات عامة تصور الممثلين من مسافة بعيدة نسبيا • من ناحية أخرى ، فان بناء استمرارية الحدث الدرامى من خلال ثلاث عشرة لقطة منفصلة (ليس من بينها اللقطة القريبة فى نهاية الفيلم) قد **أظهر أن البناء السردى للسينما ليس مضطرا الى اتباع طريقة تتابع المشاهد فى المسرح التقليدى ، حيث ينبغى المحافظة على وحدة الزمان والمكان ، ولكن بورتر أكد على أن السينما يمكن أن تحقق البناء السردى • من خلال « اللقطات » التى يتم ترتيبها تبعا لقواعد سينمائية خالصة** • ان هذه القواعد هى التى قام **جريفيث** وآخرون فيما بعد بتطويرها ، ولكن بورتر هو الذى وضع يده على الحقيقة الجوهرية بأن **السرد السينمائى لا يعتمد على (علاقة الأشياء أو الممثلين داخل المشهد) كما يفعل المسرح والتصوير الفوتوغرافى ، ولكن على علاقة اللقطات بعضها بالبعض** • وكما سوف نرى فانها العلاقة شديدة الثراء التى تم استغلالها لتحقيق أفــلام مثل « **مولد أمة** » (١٩١٥) و « **المدرعة بوتمكن** » (١٩٢٥) •

لم يكن المتفرجون المعاصرون لبورتر يفهمون شيئا من ذلك ، ولكنهم أحبوا تلك الاثارة الدرامية التى خلقها توليف بورتر ، بالاضــافة الى ما أسماه البعض حينذاك « مؤثراته الخاصة » مثل **تلوينه اليدوى للدخان باللونين الأصفر والبرتقالى فى مشاهد تبادل اطلاق النيران** ، لقد حقق فيلم « سرقة القطار الكبرى » نجاحا جماهيريا مذهلا ، حتى ان العديد من

صناع الأفلام فى جميع أنحاء العالم حاولوا تقليده ، كما أنه استطاع تأسيس طريقة فى السرد السينمائى الواقعى ، بالمقارنة مع أسلوب ميلييس الخيالى ، وهو السرد الذى ما زال سائدا حتى اليوم ، بالاضافة الى أن **فيلم بورتر أصبح من حيث الطول وزمن العرض نموذجا لفترة طويلة لما يسمى « أفلام البكرة الواحدة »** التى يتراوح عرضها بين عشر دقائق وست عشرة دقيقة ، (لقد كانت زيادة طول الفيلم وزمنه ذات علاقة وثيقة بضرورة تطوير أسلوبه السردى وتعقيده) • علاوة على ذلك ، فان فيلم بورتر استطاع أن ينجز ما لم يستطعه فيلم آخر قبل عام ١٩١٢ ، **باقناع المستثمرين بأن السينما مشروع اقتصادى مربح ، وهو ما أدى بالضرورة الى انتشار دور العرض** فى أنحاء البلاد جميعها (كان يطلق عليها « نيكل أوديون » ، حيث كانت تذكرة الدخول تقدر بنكلة أو خمسة سنتات) •

قام بورتر بعد نجاح فيلمه بانتاج واخراج أكثر من خمسين فيلما ، وهو ما يوضح قدرته على أن يروى قصصا سينمائية بنفس الطريقة التى أرسى قواعدها فى « سرقة القطار الكبرى » • لكنه من جانب آخر واصل الطريقة التقليدية فى السرد ، من خلال تراكب وتداخل الأحداث فى بعض أفلامه ، مثل « **مقصورة العم توم** » (١٩٠٣) الذى يمكن اعتباره مسرحية مصورة فى أربعة عشر تابلوها ، تربطها **عناوين وصفية (وقد يكون أول من استعمل مثل هذه العناوين)** ، كما كانت الخلفيات ملونة مع بعض الرقصات المثيرة • أما فيلم « **صاحب السوابق** » (١٩٠٤) و « **مجنون السرقة** » (١٩٠٥) فقد كانا ميلودراما عن الظلم الاجتماعى • أما أعمال بورتر الأخيرة فقد اتسمت ببراعة تقنية متواضعة ، وان تميز بعضها ببعض اللمحات الابداعية ، مثل **الاختيار الدقيق لزوايا الكاميرا وتطابقها من لقطة الى لقطة** فى فيلم « **مطاردة المجنون** » (١٩٠٤) واستخدام **الاضاءة الدرامية من مصدر ضوئى** واحد فى فيلم « **العصور السبعة** » (١٩٠٥) واستخدام **اللقطات البانورامية** كما فى فيلم « **القبعات البيضاء** » (١٩٠٥) ، وتجريب استخدام **التحريك** فى فيلم « **حلم عفريت التوست بالجبن** » (١٩٠٦) و « **الدب الدمية** » (١٩٠٧) •

لكن بورتر لم يستطع أن يتواءم مع الطرائق الجديدة فى انتاج الأفلام التى فرضها اتساع نطاق دور العرض السينمائى ، التى أصبحت تجتذب منذ عام ١٩٠٧ أكثر من مليون متفرج كل يوم • لقد فرض ذلك التدفق الجماهيرى ، والاقبال على الأفلام التى تحكى قصصا ، أن تقوم صناعة السينما بتعديل نظم الانتاج فيها ، وهو ما أدى بالضرورة الى خلق **نظام ادارى هرمى شديد الصرامة** ، وهو ما اضطر بورتر الى أن يترك

شركة اديسون ، ليؤسس شركته الخاصة التى أطلق عليها (ركس فيلم) ، والتى باعها عام ١٩١٢ ليلحق بشركة أدولف زوكور كمدير عام لشركة (ممثلى السينما المشهورين) ، حيث أشرف على الانتاج العام ، وأخرج بعض الأفلام التقليدية الناجحة التى تشبه المسرحيات المصـــورة مثل « **سجين زندا** » (١٩١٣) و « **الكونت دى مونت كريستو** » (١٩١٣) و « **تس من بلاد العواصف** » (١٩١٤) و « **المدينة الخالدة** » (١٩١٥) ، حتى ترك صناعة السينما نهائيا عام ١٩١٦ • (لا يمكن اغفال أن بورتر رغم ابداعاته المحدودة فى الفترة الأخيرة ، قد قدم اسهامات فى التجريب فى تسجيل الصوت ، والتصوير السينمائى بالألوان ، والشاشة العريضة وأحيانا بالبعد الثالث • كما أنه استطاع أن يصنع آلة عرض دقيقة من نوع سيمبلكس التى كانت ابتكارا خالصا له ، وأصبحت شائعة فى دور العرض حتى انهارت شركته الخاصة خلال الانهيار الاقتصـــادى عام ١٩٢٩) • لقد كان بورتر مثل ميلييس يملك عبقرية فى مجال السرد القصصى كانت ملائمة للجمهور آنذاك • واذا كنا ننظر اليوم بعين النقد الى التوليف الذى يضطر لتراكب الأحداث واعادتها ، فان تلك كانت هى الطريقة التى يستطيع بها الجمهور فى تلك الفترة أن يفهم القصص الســـينمائية •

ومن المفارقات أن اسهامات بورتر أكثر من أى سينمائى آخر كان لها الفضل الأكبر فى **انتشار دور العرض ذات السنتات الخمسة** ، فقبل انشائها (١٩٠٥ ـ ١٩٠٦) ، كانت العروض السينمائية تقام فى أماكن مختلفة مثل مسارح الفودفيل ومواقف العربات ومخازن المحلات وقاعات المحاضرات والكنائس والصالونات ، وكانت العروض السينمائية عبارة عن استراحات بين الفصول المسرحية ، وكانت مسارح الفودفيل فى المدن الكبرى تتنافس على استئجار هذه الأفلام ، بل ان بعضها استعار لنفسه أسماء سينمائية مثل سينماتوجراف وبيوجراف ، وعندما لم تكن السينما الا مجرد بدعة جديدة (١٨٩٥ ـ ١٨٩٧) ، كان أصحاب دور العرض المتخصصة الشهيرة هم صناع الأفلام أنفسهم (مثل موليير) ، أو قريبو الصلة بشركات الانتاج (مثل **راف وجومون** وشركتهما **فيتاسكوب** التى كانت مرتبطة بشركة اديسون للتصنيع) ، ولقد كان الأمر يتطلب من شركة الانتاج أن تزود المسرح بعامل العرض ، وببرنامج قصير من الأفلام يتراوح بين ثمان وخمس عشرة دقيقة ، لقد كان هذا يعنى أنه فى ذلك الوقت كانت صناعة الســـينما وحدة واحدة ، فمنتجو الأفلام يقومون بالاشراف على العرض والتوزيع فى نفس الوقت ، ولكن بحلول عام ١٨٩٧ تغير هذا النظام ، عندما بدأ المنتجون يبيعون آلات العرض والأفلام لأصحاب دور العرض المتنقلة ، الذين كان عليهم أن يسافروا فى أنحاء

البلاد ليقدموا عروضهم • وهكذا **تم الانفصال بين صناعة الأفلام وامتلاك حق العرض** ، للمرة الأولى فى تاريخ السينما ، وأصبح لصاحب آلة العرض سيطرة كبيرة على الشكل الذى تقدم به الأفلام للجمهور ، حيث انه كان مسئولا عن تنظيم عرض الأفلام القصيرة التى يشتريها من المنتجين **ليصنع منها برنامجا متسقا** ، يرضى به رغبات الجمهور ، كما امتدت مسئولياته لتقديم **وصف يقرؤه موظف خاص ليشرح للمتفرجين ما يرونه على الشاشة** ، بالاضافة **لمصاحبة موسيقية ومؤثرات صوتية** وهو ما يمكن اعتباره فى النهاية نوعا من **التوليف كان يقوم به أصحاب دور العرض بانفسهم** والذين يمكن اعتبارهم أول « مؤلفين للأفلام » (بنفس الطريقة التى يمكن بها اعتبار بورتر مخرجا بالمعنى المعاصر ، بعد أن تأسست صناعة السينما فى العقد الأول من القرن العشرين) •

ومع ذلك فان ممارسة بيع الحقوق الكاملة للعرض ، التى كانت ملائمة لأصحاب دور العرض المتنقلة ، قد أصبحت أكثر ملاءمة لانشاء العديد من دور العرض المتخصصة ، **ونشأت مهنة جديدة هى مهنة الموزع** ، الذى يشترى نسخ الأفلام من المنتجين ، ويقوم بتأجيرها لدور العرض مقابل ٢٥٪ من ثمنها ، وفيما بعد أصبحت أسعار التأجير مناسبة لتكاليف الانتاج وعائد شباك التذاكر بالنسبة لكل فيلم على حدة ، **وأصبحت صناعة السينما أكثر رسوخا مع التخصص فى الانتاج أو التوزيع أو العرض ، لتضمن الربح لكل هذه النشاطات جميعا** • فقد حصد الموزعون ثروات حقيقية بتأجير النسخة الواحدة للعديد من أصحاب دور العرض المرة بعد المرة ، كما أن أصحاب دور العرض وجدوا أن من الأضمن لهم أن يقدموا برامج متنوعة ، دون مخاطرة مالية ، ودون الاحتياج لرأس مال كبير ، كما أن المنتجين ازداد الطلب عليهم لصناعة المزيد من الأفلام ، لتلبية احتياجات دور العرض العديدة • (على سبيل المثال يذكر بعض المؤرخين انه بين نوفمبر ١٩٠٦ ومارس ١٩٠٧ اضطر المنتجون لزيادة الانتاج الأسبوعى للأفلام من ١٠ آلاف الى ٢٨ الف قدم ، ومع ذلك فقد كانت السوق تحتاج الى أكثر من ذلك) •

لقد كان التأثير المباشر للتنامى السريع فى نظام التوزيع هو ازدهار انشاء دور العرض المتخصصة التى تضخم عددها فى الولايات المتحدة من أربع أو خمس عام ١٩٠٤ ، الى ما بين ٨ آلاف و ١٠ آلاف عام ١٩٠٨ • وفى السابق كان هناك بعض دور العرض التى لم تستمر الا لشهور معدودة ، لتتحول الى نشاطات أخرى ، أما بعد رسوخ نظام التوزيع فقد أصبح مضمونا انشاء دور العرض ذات البنسات الخمسة • **كان أول « نيكل اوديون » من هذا النوع هو الذى افتتح فى بيتسبرج فى ١٩٠٥ ،**

وانتشرت بعدها دور عرض مشابهة تقدم عروضا من عشر الى ستين دقيقة من الأفلام القصيرة ، مقابل خمسة أو عشرة سنتات ، وكان ثمن التذكرة متناسبا مع المواد الترفيهية المصاحبة ، مثل عزف البيانو أو المقاعد الوثيرة • وعلى الرغم من أن دور العرض تلك كانت مرتبطة أصلا **بجمهور الطبقة العاملة** ، فانها اجتذبت **جمهور الطبقة الوسطى أيضا في** نهاية العقد ، وأصبحت مرتبطة فى أذهان الناس بمشاهدة القصص السينمائية ، وأسست الطول التقليدى للأفلام ذات البكرة الواحدة التى تبلغ حوالى ألف قدم أو ١٦ دقيقة من العرض •

لقد كان هذا النظام الصناعي هو ما قاومه بورتر ورفضه فى النهاية • ولكنه قبل أن يترك شركة اديسون سنة ١٩٠٩ ، قدم شيئا كان بالمصادفة حيويا بالنسبة لتاريخ السينما ، حين صنع فيلمه الميلودرامى غير الشهير « **الانقاذ من عش النسر** » (١٩٠٨) ، والذى ظهر فيه **ممثل شاب يدعى ديفيد وارك جريفيث** فى أول دور للبطولة ، والذى كان بداية عمله السينمائى الذى استمر عشرين عاما تاليا ، وأسهم فى تطوير شكل سردى سينمائى أكثر نضجا • قبل أن يظهر جريفيث فى فيلم بورتر ، كان قد تنقل بين العديد من المهن المختلفة ، مثل القومسيونجى والبائع الجوال ، ولكنه كان يريد أن يصبح كاتبا • وبعد سلسلة من القصص والمسرحيات الفاشلة ، قادته قدماه الى استديو اديسون وهو يحمل سيناريو عن مسرحية فرنسية من تأليف فيكتوريان ساردو تدعى « لاتوسكا » ، والذى رفضه بورتر لاحتوائه على العديد من المشاهد التى تتطلب أعدادا كبيرة من الكومبارس ، ولكنه عرض على جريفيث خمسة دولارات فى اليوم لكى يمثل فى أفلام تافهة من صنعه ، وعلى الرغم من الخجل الشديد الذى ظهر على جريفيث فى أدواره التمثيلية ، فانه لعب دور البطل فى فيلم « الانقاذ من عش النسر » ، للحطاب الذى ينقذ طفله الرضيع من فوق قمة جبل ، من بين أنياب ومخالب نسر متوحش ، ويصارعه حتى الموت • **(لقد كان هذا الصراع اشارة رمزية على رؤية جريفيث شديدة التبسيط والسذاجة للتجربة الانسانية ، كما قدمها فى أفلامه التالية كمخرج على انها صراع عنيف بين قوة الظلام وقوة الضوء أو بين الشر والخير)** • وعندما ظهر هذا الفيلم على الشاشة فى بدايات عام ١٩٠٨ ، كان بورتر قد ترك دوره المهم فى صناعة السينما ، ولكن بعد أن تمت ولادة تقنيات السينما وتطورت لغتها السردية • **لقد كانت السينما على موعد مع أول فنان يقدم سردا ناضجا ، والذي سوف يساهم في تطوير لغتها وتعقيدها والتسامي بها •**

السينما تغزو العالم (١٩٠٧ ـ ١٩١٣)

(أ) أمريكا : بدايات تاسيس صناعة السينما

بحلول عام ١٩٠٨ ، خرجت السينما من مجرد كونها مغامرة اقتصادية ، الى مصاف كونها صناعة رئيسية ومحترمة وذات نطاق واسع. ففى ذلك العام كانت قد تأسست عشرة آلاف دار عرض (نيكل اوديون) ، ومائة شركة للتوزيع عبر الولايات المتحدة ، كان يقوم بتزويدها بالأفلام عشرون شركة للانتاج السينمائى ، والتى كانت تقوم بصنع الأفلام بمعدل فيلم أو فيلمين من مقاس البكرة الواحدة لكل مخرج يعمل بها كل أسبوع. ولقد كان الموقف مشابها فى القارة الأوربية وبريطانيا . وعندما كان جريفيث قد دخل بالفعل حقل صناعة السينما ، كانت **الاستوديوهات ـ أو « المصانع » التى تقوم بصنع الأفلام** فى العالم الغربى ـ تكاد تفى بصعوبة بمتطلبات الجمهور لأن يرى أفلاما جديدة ، علاوة على ذلك ، فقد اتسع الاهتمام الجماهيرى بالسينما كاختراع جديد عبر العالم كله ـ بصرف النظر عن نوعية الأفلام ذاتها ـ وذلك بفضل الشبكة العالمية لتوزيع وعرض الأفلام ، وعلى الرغم من أن اختراع المصباح الزئبقى ، الذى يوفر ضوءا قويا للتصوير دون حاجة لضوء الشمس ، قد شجع شركات عديدة لبناء استوديوهات منذ عام ١٩٠٣ ، فقد كان أغلب الأفلام يتم تصويرها فى ضوء الشمس خلال يوم واحد ، بميزانيات تتراوح بين ٢٠٠ و ٥٠٠ دولار ، كما كان أغلبها من نوع البكرة الواحدة ذات الألف قدم طولا ، والتى يتراوح زمن عرضها بين عشر وست عشرة دقيقة تبعا لسرعة العرض .

كان معظم هذه الأفلام يتم تصويرها بطريقة خط التجميع الآلى ، كما كانت تتبع طرائق السرد المسرحية التقليدية على طريقة افلام ميلييس،

واستخدام الأزمنة المتداخلة على طريقة بورتر ، مع استخدام خلفيات من الطبيعة ، كما كان من النادر أن يعاد تصوير أية لقطة،لذلك لم يكن غريبا أن الصناعة الوليدة ـ التى كانت تهتم أساسا بسرعة الانتاج وكميته ـ **لم تكن تعطى اهتماما كبيرا بالتجريب الابداعى** • لقد كانت طريقة العمل تـدور على النحو الذى وصـفه **لويس جاكوبز** فى كتابه « **نهضـة الفيلم الأمريكى** » : « لقد كان الحدث الواحد يتم تجزيئه الى مشاهد ، يقوم صانع الفيلم بتصويرها فى تعاقبها الزمنى • وكان عدد هذه المشاهد يتراوح بين سبعة وعشرة ، كل منها يبلغ ١٠٠ الى ١٥٠ قدما ، حتى لا يتجاوز طول الفيلم ١٠٠٠ قدم ،وهو نفسه طول الفيلم الخام المتاح ٠٠٠٠ ولقد فرض ازدياد الطلب على الانتاج وجود عدد أكبر من العاملين ، وتقسيما للعمل والمسـئوليات حتى تتحقق سرعة الانتاج • وبحلول عام ١٩٠٨ ، أصبح الاخراج والتمثيل والتصوير وكتابة السـيناريو والتحميض والطـبع **تخصصـات منفصـلة متسـاوية فى أهميتها** ، وكان كل عامل من هؤلاء المتخصصين يعتبر نفسه جزءا من **مؤسسة صناعية كاملة** ، لم يكن لأى منهم الحق فى أن يرد اسمه فى التيترات ، **فلم يكونوا الا موظفين** ، وأى شهرة جماهيريـة لأى منهم سوف تعنى الحصول على أجر أكبر ، بل ان معظم المخرجين والممثلين والمصورين الذين دخلوا الى عالم صناعة الأفلام كان ينتابهم نوع من الخجل لارتباطهم بهذه الصناعـة ، أو كما لو أنهم اضطروا للعمل فيها لكسب العيش ، لذلك **لم يكن أى منهم يفكر فى السينما كفن له امكاناته الابداعية** » •

ان هذه الملاحظة الأخيرة التى ساقها جاكوبز شديدة الأهمية ، فقد كان صـانعو الأفلام الأوائل يشعرون بأنهم يصنعون نوعا من **التسـلية الرخيصة** ـ ولقد كانت تلك هى الحقيقة فعلا ـ لذلك فقد تأخر نمو فن السينما عقدا كاملا • وكما يحدث دائما فى تاريخ فن السينما ، فان قواعد الانتاج الجماهيرى الصارمة ، وتلبية الاحتياج المتزايد لانتاج الأفلام ، قد تركت انطباعـا لدى صـانعى الأفلام بأنهم يمارسون عملا يوميا تافها ، وباستثناءات قليلة جدا ، فقد أدى ذلك الى قمع أى نوايا ابداعية أو تحرر فى الأفكار ، لم يكن هناك أية اثارة ثقافية أو ابداعية فى ذهن معظم صانعى الأفلام ، على عكس ما قد نتصور أحيانا عندما نفكر فى مولد فن السينما ، لأنه لم يكن أحد مهتما بالفعل بأن هناك فنا يولد ، لذلك ظلت صناعـة السينما بين عامى ١٩٠٣ و ١٩١٢ ، تدور فى حلقة مفرغة من **انتـاج أفلام متواضعة متشابهة** •

ومع ذلك،فقد كان التنافس الاقتصادى بين شركات الانتاج المتصارعة عنيفا وقاسيا ، فعلى الرغم من أن **توماس اديسون** قد ادعى ملكيته لاختراع

كاميرا الصور المتحركة ، فان عديدا من الشركات كانت تستعمل آلات مشابهة دون أن تسدد له أية حقوق ، وكانت هناك المئات من القضايا المتبادلة بين اديسون ومنافسيه • ومن ناحية أخرى فقد توترت العلاقة بين الموزعين وأصحاب دور العرض ، فعندما كانت حقوق التوزيع وقوانينها ما تزال في طور الاعداد والتكوين ، وحين لم تكن شركات الانتاج تهتم بالحصول على مثل هذه الحقوق لأفلامها ، فقد **كان أغلب الأفلام نوعا من الملكية العامة ، وكانت ممارسة سرقة النسخ واعادة طبعها بشكل غير قانوني ممارسة عامة** (تماما مثل الكتب قبل عام ١٨٩٣) • من الناحية النظرية،فقد كانت شركات الانتاج تملك بالطبع أفلامها التي تنتجها — وحتى النسخ المقلدة منها بشكل غير قانوني — ولكن لم يكن هناك من الناحية العملية أية معايير مهنية تضمن لهذه الشركات الحصول على حقوقها •

ليس في هذا ما يثيرنا ، لأن الأمر ذاته يتكرر فيما يحدث اليوم داخل سوق تسجيلات الفيديو والشرائط الصوتية • لقد كان الأمر يشبه **قانون البقاء للأقوى على طريقة داروين** ، حيث من يمتلك القوة هو الذي يمتلك الحق في البقاء • وكانت الفترة بين ١٨٨٠ و ١٩٠٤ هي زمن « **البارونات اللصوص** » الكبار في أمريكا ، ولم يكن غريبا أن تشهد تلك الفترة شخصا مثل **جوزيف مكاي** — أحد جواسيس اديسون — الذي كان متورطا في فضائح كبيرة مع الشركات المنافسة ، وهي الفترة ذاتها التي شهدت اضطرابات دورية على أيدي رجال الشرطة والحرس الوطني والجماعات العنصرية • وكما ينبغي لنا أن نتوقع ، فقد **كان من الضروري ان تكون هناك محاولات مضنية لتحويل الصناعة الوليدة من حالة التنافس الفوضوي على طريقة رأسمالية « دعه يعمل » الى نظام أكثر عقلانية** •

ومن الغريب أن السبب في هذا التحول تم على أيدي الجهتين الأكثر عداء للسينما : المؤسسات الدينية والأحزاب السياسية اليمينية ، اللتين اعتبرتا « الصور الحية » في بدايتها مجرد بدعة لن يكتب لها أن تعيش طويلا . ولكن عندما تبين أن السينما ماضية في طريقها لتصبح قوة اجتماعية واقتصادية كبيرة ، بدأت هذه المؤسسات في الهجوم ، ففي بدايات عام ١٩٠٧ على سبيل المثال ، ظهرت افتتاحية صحيفة « شيكاجو تريبيون » المحافظة وواسعة الانتشار ، لتتهم « مسرح السنتات الخمسة » بأنه « يغازل » المشاعر الدنيا للأطفال وأنه اثم كامل الشروط ، وأضافت الصحيفة : « من الملائم أن نواجههم بالقمع على الفور • انه لا يمكن الدفاع عنهم فهم أشرار لا خير فيهم » • **لقد كانت القضية هي ذاتها القضية القديمة** .

التى تعود الى « جمهورية افلاطون » عن حق الدولة فى الرقابة • ولكن حقيقة أن السينما هى وسيط جماهيرى ، ووسيلة تسلية ، بالاضافة الى كونها شكلا فنيا ــ ووسيطا يمكن أن يتجاوز اللغة ليحقق التواصل مباشرة مع الحواس ،من خلال تحريك صور فوتوغرافية لما يبدو أنه واقع حقيقى ــ تجعل المسألة أكثر تعقيدا من أى مسألة أخرى عرفتها الحضارة الغربية • (انها المشكلة التى ازدادت تعقيدا بسيطرة الصورة على ثقافتنا المعاصرة ، من خلال التليفزيون والفيديو والوسائط التكنولوجيــة الأخرى) • لم تنظر صحيفة « تريبيون »وحلفاؤها الى هذا التعقيد والعمق فى المشكلة ، فقد **ظل رجال الدين والوزراء ورجال الأعمــال والسياسيون فى أمريكا كلهــا ينظرون الى السينما على أنها مفســدة لأخــلاق الشباب وتهــديد لأخلاقيات المجتمع ، ومع ذلك فقد كانت المسألة عندئذ ذات بعد اقتصادى أكثر من كونها قضية أيديولوجية • فلأن السينما قد أصبحت بين عشية وضحاها صناعة تسلية جماهيرية واسعة الانتشار ، كان هذا سببا فى التناقص الحاد للعــائدات المالية للكنائس ومسارح الفودفيل فى أنحــاء أمريكا** • لقد كان الموقف مشابها لما حدث عندما ظهر التليفزيون على نحو مفــاجىء ، ليصبح منافســا رهيبا للسينما فى أواخر الأربعينيات ، ففى الحالتين فكرت المؤسسات القديمة فى فرض عقوبات اجتماعية واقتصادية على المؤسسات الوليدة ، ولكن السينما مثلها مثل التليفزيون عاشت ، ولم يؤثر فيها محاولة لصق مثل هذه الاتهامات الأخلاقية بها •

شركة تسجيل حقوق الأفلام

أثارت اتهامات المحافظين شركات صــناعة الأفلام فى تلك الحرب العشواء ، وكان هذا سببا فى **اتحاد الشركات الكبرى تحت قيادة شركة بيوجراف اديســون لتكوين رابطة لحماية صناعة السينما ، تحت اسم « شركة تسجيل حقوق الأفلام »** فى ١٨ ديسمبر ١٩٠٨ • (لقد كان من الضرورى على أية حال أن تقوم الشركات الصغرى بالاندماج لتكوين شركات أكبر ، لتظل قادرة على الاستمرار فى عالم الصناعة والتجارة) • ولكى تضمن استمرار سيطرتها على السوق ، قامت الشركات الأمريكية الكبرى لتوزيع الأفلام الأجنبية (اديسون ــ بيوجراف ــ ايســاناى ــ كاليم ــ بوليسكوب ــ لوبين ــ ستار فيلم ــ الاخوان باتيه ــ أوبتيكال كلاين) ، بالمساهمة المشتركة فى تسجيل حقوق الأفلام وتقنيات صناعة السينما ، لهذا وقعت عقدا بالاحتكار مع **شركة ايستمان كوداك لتزويد السوق بالفيلم الخام** ، كما فكرت شركة تسجيل حقوق الأفلام ــ والتى عرفت باسم « اتحاد الصناعة » ــ **بالتحكم فى جميع مراحل صناعة الأفلام** ، من خلال

اصدار تراخيص لضمان الحصول على حقوق التوزيع والعرض • وبدون هذه التراخيص لم يكن مسموحا ببيع أو تداول الأجهزة السينمائية ، كما أن الفيلم الخام لا يمكن بيعه الا لمنتجين حاصلين على مثل هذه التراخيص • كما تم تحديد أسعار تأجير الأفلام وتحديد حصص استيراد **الأفلام الأجنبية ، منعا للمنافسة مع الأفلام الأمريكية ، بالاضافة الى ضرورة** حصول أصحاب دور العرض على تراخيص بذلك • كما شهد عام (١٩١٠) انشاء « **الشركة العامة للسينما** » **التى ضمت الموزعين المرخص لهم** ، وقد كان هذا هو العام الذى وصل فيه عدد المتفرجين فى الولايات المتحدة الى ٢٦ مليون شخص كل أسبوع • وعلى الرغم من أن **شركة تسجيل حقوق الأفلام تمثل احتكارا** واضحا فى الممارسة والنوايا ، فانها ساعدت على تأسيس صناعة السينما الأمريكية فى فترة شهدت نموا وتغيرا غير مسبوق، وذلك لأنها **ساهمت فى تحديد معايير العرض السينمائى ، وزادت من كفاءة التوزيع ووضعت نظما للأجور فى قطاعات السينما الثلاثة : الانتاج والتوزيع والعرض** • علاوة على ذلك ، ففى تلك الأيام التى لم يكن من الممكن فيها الحصول على صورة واضحة على الشاشة ، وتحقيق التزامن بين الكاميرات وآلة العرض ، فان منتجى الشركة صنعوا أفضل أفلام تحت هذه الظروف ، بسبب احتكارهم لأفضل الآلات ، وأجود أنواع الفيلم الخام • كانت أفلام الشركة ــ بشكل عام ــ جافة ولا يبدو فيها أثر ابداعى على مستوى السرد، لكنها كانت تضمن لمشاهديها درجة من الكفاءة التقنية، لم يكن يستطيع تحقيقها أو مجاراتها الا القليلون من منتجى هذه الفترة• لهذا السبب ، وبفضل « الشركة العامة للسينما » فى ضمان توزيع الأفلام داخل الأسواق الأمريكية ، فان عديدا من الموزعين الأجانب اضطروا للتعامل مع شركة حقوق الأفلام على الرغم منهم ، ولو كانت الأمور سارت على نفس الوتيرة ، فانه كان ممكنا لهذه الشركة أن تحتكر صناعة الفيلم احتكارا تاما فى الولايات المتحدة ، وفى قسم كبير من العالم الغربى ، مع حلول ١٩١١ أو ١٩١٢ ، لكن اتحاد الشركات المنتجة قاوم هذا الاحتكار من جانب الموزعين ودمره فى النهاية ليمهد الطريق لصناعة السينما كما نعرفها اليوم •

يمكننا القول ان « شركة حقوق الأفلام » ، وممارساتها العنيفة فى اقصاء أية منافسة ، كانت هى السبب أيضا فى تراجع نشاطات الشركة ، فمنذ البداية أبدى الموزعون المستقلون مقاومة لهذا الاحتكار (بلغ عددهم عام ١٩٠٩ حوالى عشرة موزعين أو أكثر) ، كما قاوم هذا الاحتكار أيضا أصحاب دور العرض ، الذين كان يبلغ عددهم بين ٢٠٠٠ و ٢٥٠٠ ، وقد اتحد هؤلاء معا فى يناير ١٩٠٩ ليكونوا **شركة خاصة**

بالتوزيع والعرض التى أطلق عليها « الاتحاد المستقل لحماية السينما » ـ والتى أعيد تنظيمها فى خريف هذا العام تحت اسم « التحالف الوطنى للسينما المستقلة » ـ والتى كانت تقدم الدعم المالى والقانونى ضد شركات الاحتكار . كما تاسست أيضا « **شركة توزيع وبيع الأفلام** » لتمارس دورا فعالا وقويا ضد الاحتكار منذ بداية تكوينها فى مايو ١٩١٠ ـ بعد ثلاثة أسابيع من التفكير فى « الشركة العامة للسينما » ـ وفى النهاية استطاعت هذه الشركة أن تقدم خدماتها لسبعة وأربعين مركزا للتوزيع والبيع فى ٢٧ مدينة . وطوال عامين تقريبا استطاع المستقلون أن يواصلوا مقاومتهم للاحتكار من خلال هذه الشركة ، التى انقسمت الى معسكرين متنافسين فى ربيع ١٩١٢ : « **شركة ميوتوال للسينما** » التى تقوم بالتوزيع لمنتجين مستقلين مثل « تان هاوزر » ، « جومون » ، «شركة تصنيع الفيلم الأمريكية» ، «اكلير» ، «سولاكس» ، «ماجستيك» ، «لوكس» ، و «كوميت» ، وذلك بمعدل حوالى ٢٠ فيلما من مقاس البكرة الواحدة كل أسبوع ، أما الشركة الثانية فكانت **شركة « يونيفرسال لتصنيع الفيلم » التى كانت تقوم بالتوزيع** « لشركة نيويورك للسينما » ، و «الشركة المستقلة للسينما» ، و «باورز» ، و «ركس» ، و «شامبيون» و «ريبابلك» ، و «نيستور» . ومن خلال محاكاة «شركة حقوق الأفلام» استطاع المستقلون منافسة شركات الاحتكار ، من خلال ربط عمليات الانتاج والتوزيع والعرض واصدار التراخيص ، لذلك إستطاعوا الحصول على ٤٠٪ من سوق السينما الأمريكية. كانت أفلامهم ذات البكرة الواحدة من نفس النوعية السائدة فى تلك الأيام ، ولكن المستقلين الجدد فى عالم الصناعة مثل **وليم فوكس (١٨٧٩ ـ ١٩٥٢) صاحب شركة « نيويورك الكبرى » لتأجير الأفلام ، و أدولف زوكور (١٨٧٣ ـ ١٩٧٦) صاحب شركة « ممثلى السينما المشاهير »** ، سوف يمكنهما تحقيق ثورة فى عالم صناعة الأفلام ، عندما أصبح المنتج الأساسى لديهما هو فيلم طويل من بكرات متعددة ، وهو الأمر الذى جعل « شركة حقوق الأفلام » تزداد عنادا فى انتاج أفلام البكرة الواحدة على نحو متسرع ، مما كان يؤذن باحتضارها ويسرع بأفولها .

لقد تأسس طول الفيلم كبكرة واحدة على الاعتقاد بأن الجمهور لن يستطيع صبرا على أن يجلس ساكنا أطول من تلك الفترة ، ولقد كان حقيقيا بالطبع **أن أغلب مشاهدى السينما آنذاك كانوا من العمال غير المتعلمين ، وكان أغلبهم من المهاجرين الذين لا يتحدثون الانجليزية ، والذين لا يملكون القدرة على القراءة والكتابة** . ولكن الحقيقة العلمية تؤكد أنه ليست هناك علاقة بين وسائل المعرفة البصرية ووسائل المعرفة اللغوية ،

علاوة على ذلك ، فقد كانت هناك أشياء أخرى فى التجربـة الادراكيـة الانسانية تتجاوز الفكرة السـطحية عن أن مشـاهدة السينما ليست الا عرض الأفلام فى حجرة مظلمة · لكن الأمر الأكثر أهمية هو أن النظام الكامل لشركة حقوق الأفلام ، والتراخيص التى كانت تصدرها ، تعتمدان اعتمادا صريحا على منع صناعة أو توزيع أفلام تتجاوز البكرة الواحدة · **ولأن المصادر الرئيسية لحواديت الأفلام الأولى كانت الروايات والمسرحيات فان الأفلام المقتبسة عنها تبدو نوعا من التشويه عندما تتحول الى فيلم لايتجاوز زمنه ١٥ دقيقة مثل فيلم « الملك لير » (١٩٠٩) ، و « العاصفة » (١٩١١) وخمس من روايات ديكنز وثلاث من أوبرات فاجنر وأفلام مثل « الخطاب القرمزى » (١٩٠٩) و « دار الغرور » (١٩١١) و « بن هور » (١٩٠٧)** ، وذلك على الرغم من أن أغلب انتاج هذه الفترة تناول أيضـا موضـوعات جماهيرية · وعندما تم انتاج أفـلام أكثر طولا ، مثل **الفيلم ذى البكرات الخمس « حياة موسى » (١٩٠٩) الذى أخرجـه ستيوارت بلاكتون وفيلم « الايمان » (١٩١٠) ذى البكرتين من اخراج جريفيث** (كان المنتجان تابعـين لشركة حقوق الأفـلام وهما شركة فيتـاجراف وبيوجراف) ، فان نظام التوزيع ظل على حاله ، فقد كانت الشركة تقوم بتأجير الفيلم لأصحاب دور العرض **بكرة كل أسبوع** ، مما أدى الى أثر فادح على احساس الجمهور باستمرارية الحدث فيها · وفى تمرد واضح على تلك الطريقة ، فان عديدا من **أصحاب دور العرض كانوا يحتفظـون بالبكرات دون ارجاعها ليقوموا بعرضها فى حفلة واحـدة** ، وهو ما أدى بشركة حقوق الأفلام الى توزيع الفيلم الثانى « لجريفيث » ذى البكرتين « **اينوش آردن** » (**١٩١١**) كفيلم واحد متكامل ·

فجر الفيلم الروائى الطويل

اكتسب **الفيلم الروائى الطويل المكون من عدة بكرات** قبولا جماهيريا عاما عام (١٩١١) ، مع عرض فيلمين أوروبيين : «**الصليبيون**» ذى البكرات الأربع ، و « **جحيم دانتى** » ذى البكرات الخمس ، ولكن الفيلم الذى حقق نجاحا ساحقا كان **الفيلم الفرنسى « الملكة اليزابث »** (١٩١٢) من اخراج **ميركانتون** ، والذى يبلغ طوله ثلاث بكرات ونصفا ، وقامت ببطولته ممثلة المسرح الشهيرة « **سارة برنار** » وهو الفيلم الذى أقنـع رجـال صـناعة السينما الأمريكية بنجاح عرض الأفلام الروائية الطويلة فى أمريكا · كان فيلم « **الملكة اليزابث** » من انتاج شركة « الفيلم التاريخى » ، ولم يكن الا « مسرحية مصورة » بالمعنى الأسوأ للكلمة (كما سوف يتضح لاحقا عند مناقشة « أفلام الفن ») ، لكنه حقق نجاحا ماليا كبيرا للمستورد

أدولف زوكور ، حتى انه استطاع أن يؤسس شركة « **الممثلين المشهورين** » للانتاج ، من خلال عائداته من هذا الفيلم (ويقال انه كسب ٨٠ ألف دولار من خلال استثمار ١٨ ألف دولار فقط) .

تزايد انجذاب رجال صناعة السينما الأمريكية لانتاج الفيلم الروائي الطويل في ربيع (١٩١٣) ، عندما استطاع الفيلم الروائي الايطالي «**كوفاديس؟» (الى أين؟)** ، ببكراته التسع ومشاهده الضخمة ، تحقيق نجاح هائل داخل الأسواق الأمريكية . كان هذا الفيلم ، الذي أخرجه انريكو جواد زوني (١٨٧٦ ـ ١٩٤٩) ، يحتوي على مشاهد **حشود هائلة من الممثلين ، ومؤثرات خاصة مبهرة** ، جعلت الجمهور منجذبا تماما خلال فترة عرضه التي تزيد على ساعتين ، وأثبت للمنتجين الأمريكيين أنه لا مجال للشك في أن مستقبل السينما يكمن، في جانب مهم منه ، في الفيلم الروائي الطويل . **كما قام فيلم « كوفاديس ؟ » بتأسيس قاعدة مهمة غير مسبوقة ، فقد اقتصر عرضه الأول على دور العرض الفاخرة** وليس مسارح السنتات الخمسة (النيكل أوديون) ، وهي السياسة التي سوف يتبعها «جريفيث» فيما بعد في أفلامه الطويلة . وهكذا انجذب **جمهور جديد أكثر ثراء وثقافة** للسينما الأمريكية وهو الأمر الذي لم يتحقق منذ ولادة السينما . وكان النجاح العالمي لفيلم «كوفاديس؟» كبيرا ، الى درجة أنه جعل ايطاليا تضع يدها على قسم كبير من سوق السينما العالمية حتى اندلعت الحرب الأولى . وهكذا شهدت بدايات عام (١٩١٤) فيلما تاريخيا آخر من اثنتي عشرة بكرة ، حقق نجاح تجاريا هائلا ، وهو فيلم « **كابيريا** » من اخراج **جوفاني باستروني** (١٨٨٣ ـ ١٩٥٩) . لقد سبق « كابيريا » ملاحم جريفيث العظيمة ، في **استخدام الحركة الحرة للكاميرا ، والمناظر الضخمة المعقدة ، وطرائق السرد السينمائي ذات البناء المتماسك** . وفي الحقيقة ، انه من المحتمل أن **جريفيث** قد شاهد هذه الأفلام الايطالية ، أثناء صنعه لفيلم « **جوديث من بيتوليا** » (١٩١٣) « **ومولد أمة** » (١٩١٥) .

لقد تأثر قطاع كبير من جمهور السينما **بالأفلام الايطالية ذات المناظر الفخمة** ، وهو ما خلق سباقا محموما داخل صناعة السينما الأمريكية تجاه تقليدها ، في تحد واضح للشكل المحافظ الذي لم تغيره « شركة حقوق الأفلام » في انتاجها لأفلام من بكرة واحدة أو بكرتين . كانت هناك في البداية صعوبات في توزيع الأفلام الروائية الطويلة ، فبسبب تكاليف الانتاج العالية كان المنتجون يقاومون مثل هذا النوع من الأفلام ، لأنهم كانوا يضعون تسعيرة صارمة لسعر كل قدم من الفيلم . ولكن بحلول عام (١٩١٤) ، وبانشاء تحالف « موزعي الأفلام الأمريكيين » ، بدأ نظام جديد في مواءمة سعر تأجير الأفلام مع تكاليف الفيلم الخام وعوائد شباك

التذاكر ، (من الشركات الأولى التى تبنت هذا النظام « **باراماونت** » ، و « **وارنر** » و « **شركة الفيلم العالمية** ») ، وهو ما أقنع المنتجين فى النهاية بأن الأفلام الروائية الطويلة لها ميزات اقتصادية تتفوق بها على الأفلام القصيرة • وتعلم أصحاب دور العرض سريعا أن الأفلام الطويلة يمكن أن ترفع من سعر التذكرة ، وتحقق عددا أكبر من أسابيع العرض ، بالاضافة الى أن عرض فيلم واحد طويل يسهل طرائق الاعلانات الأقل تكلفة من البرامج التى تحتوى على عدة أفلام قصيرة • ومن الناحية الصناعية ، فقد وجد المنتجون أن استثمار رأسمال أكبر فى الأفلام الطويلة تقابله مبيعات أكبر للموزعين ، الذين كانوا بدورهم يريدون أنه ينالوا نصيبهم من الأرباح عند بيعهم الأفلام لدور العرض ، وهكذا **استطاعت صناعة السينما بنشاطاتها المختلفة أن تعيد تنظيم نفسها بسرعة بالتركيز على انتاج الأفلام الطويلة،التى مازال ينظر لها الجمهور حتى اليوم على أنها السلعة الرئيسية فى عالم صناعة الأفلام •**

كان الفيلم الروائى (المتعارف عليه آنذاك باحتوائه ٤ بكرات أو أكثر) سببا فى أن تصبح السينما **فنا محترما من وجهة نظر الطبقة المتوسطة** ، لأنها استطاعت أن تقدم شكلا فنيا مشابها لذلك الذى يقدمه المسرح التقليدى ، وصالحا لاقتباس المسرحيات والروايات التى تثير اهتمام الطبقة المتوسطة • وفى الفترة السابقة ، كانت شركات الانتاج خلال العقد الأول من القرن تنظر لنفسها على أنها تقوم بتصنيع تسلية رخيصة لجمهور واسع غير متعلم، بل ان « شركة حقوق الأفلام » قد وضعت لهذا المفهوم فى صناعة الأفلام نظاما صارما خلال السنوات الخمس التى سيطرت فيها على الصناعة ، وهكذا لم يجد جمهور الطبقة المتوسطة فى تلك الأفلام القصيرة ما كان يطمح الى أن يراه على الشاشة ، لذلك فانه فضل أن يبقى فى المنزل ليقرأ أو كان يذهب للمسرح ، وهو الأمر الذى استشعر خطره مخرجون قلائل دخلوا آنذاك الى عالم صناعة الأفلام — من أهمهم جريفيث — كانوا ينظرون الى الوسيط الفنى الجديد على أنه وسيلة جادة للتعبير الفنى، لذلك **كان بزوغ الفيلم الروائى الطويل شبيها بانفتاح جديد أمام امكانات طرائق السرد السينمائى الأكثر تعقيدا** ، كما أتاح لصناع الأفلام وسيلة لتحقيق أعمال فنية جادة ، لذلك كانت الأفلام الروائية الطويلة سببا فى أن تكسب السينما على مستوى الكم والكيف معا • وعلى الرغم من أن الأفلام الطويلة كانت تحتاج الى زمن أطول ، وميزانية أضخم ، وعناية أكبر من الأفلام القصيرة ذات البكرة أو البكرتين، فان نجاحها جماهيريا فيلما بعد فيلم قد أتاح لصناعة السينما تأسيس

معايير تقنية جديدة ، ونظم للانتاج أكثر احكاما ، لتصبح تلك هى ميدان المنافسة الرئيسى فى مجال صناعة السينما •

فمن أجل تحقيق التلاؤم مع الشكل الجديد للأفلام ، والنوعية الجديدة للجمهور ، كان من الضرورى أن ينتشر **نوع جديد من دور العرض السينمائية** فى كل أنحاء البلاد ، كان أولها هو سينما « ستراند » ذات الثلاثة آلاف والثلاثمائة كرسى، التى أنشأها ميتشل ل•ماركس فى قلب منطقة برودواى فى مانهاتن عام (١٩١٤) ، ولم يعد مألوفا تحويل المخازن والبدرومات الى دور عرض ذات مقاعد خشبية ، فقد كانت دور العرض الجديدة تجسيدا لما يسمى « **قصور الأحلام** » **الضخمة والفخمة** التى سيطرت عليها ستوديوهات هوليوود الكبرى فى العشرينيات • لقد كانت سينما « ستراند » على سبيل المثال تحتوى على مستويين لجلوس المتفرجين ، ومدخل من الرخام ، والستائر ، وثريات البلور ، والسجاجيد الناعمة ، والعديد من الغرف الصغيرة لجلوس العائلات ، ومكان لأوركسترا من ثلاثين عازفا ، وآلة أورغن شديدة الضخامة ــ كل ذلك مقابل سعر التذكرة الذى كان مرتفعا آنذاك ، اذ كان يبلغ ثمنه خمسة وعشرين سنتا • وبسبب تلك الفخامة فقد كان على دور العرض الفاخرة أن تقدم عروضا لأفلام روائية تجذب الجماهير لكى تحقق دخلا مناسبا • وبحلول عام (١٩١٦) كان هناك ما يزيد على واحد وعشرين ألفا من دور العرض الضخمة فى أنحاء أمريكا ، وكان ذلك ايذانا بنهاية عصر دور العرض ذات السنتات الخمسة (نيكل أوديون) ، وبداية نظام استوديو هوليوود •

بزوغ نظام النجوم

كانت محاولة « شركة حقوق الأفلام » لاحتكار صناعة السينما ، من خلال تسجيل حقوق الانتاج والتوزيع وتراخيص العرض ، تقوم على نفس الأسس التى تشبه تجربة اديسون مع الفونوجراف • لذلك فقد فشلت فى التنبؤ بالانتشار الهائل ، واتساع نطاق سوق الأفلام ، خاصة مع تزايد مقاومة المستقلين ، ومع الامكانات الجديدة الضخمة التى أتاحها الفيلم الروائى الطويل • لكن هناك أيضا جانبا آخر من صناعة السينما أساءت شركة حقوق الأفلام تقدير قوته وأهميته فى وضع سياسات التسويق ، وهو « **نظام النجوم** » الذى كان شبيها بالنظام الموجود فى عالم صناعة المسرح ، ويتضمن خلق واستغلال الشهرة الجماهيرية للممثلين الرئيسيين ــ أو النجوم ــ لتحقيق ازدياد الطلب على الأفلام • لقد كان منتجو « شركة حقوق الأفلام » يخافون فى البداية من استخدام الأسماء

الحقيقية للممثلين والممثلات والمخرجين ، وذكرها فى تترات أو اعلانات الأفلام ، لأن ذلك قد يحقق لهم شهرة جماهيرية تشجعهم على طلب زيادة أجـورهم • لهذا السبب فقد كان **أكثر الممثلين والممثلات شهرة معروفين لدى الجماهير بأسماء الشخصيات التى يقومون بتمثيلها فى الأفـلام ، (لقد كان اسم مارى بيكفورد هو مارى الصغيرة) ، أو ربما أيضا بأسماء الشركات التى يظهرون فى أفلامها ، (فقد كانت فلورانس لورانس معروفة** باسم « **فتاة بيوجراف** ») ، على الرغم من أن المنتجين كانوا يتلقون طوفانا هائلا من طلب المعلومات حول ممثليهم الرئيسيين ، ومع ذلك فقد ظهرت فى عام (١٩٠٩) مقالات حول شخصيات مثل « **بن توربن** » و « **بيرل وايت** » و « **مارى بيكفورد** » فى العـديد من الصحف المهتمة بالسينما • كما قام **المنتج** « **كارل لايمل** » (١٨٧٦ ــ ١٩٣٩) عام (١٩١٠) باجتذاب « **فلورانس لورانس** » من « شركة بيـوجراف » الى « الشركة المسـتقلة للأفلام » ، واسـتطاع من خلال مغامرات سينمائية ناجحة أن يحقق لها **أول نجومية عالمية فى عالم صناعة السينما** •

فبعد التعاقد معها مباشرة قام « لايمل » بتوزيـع تقارير صحفية لا تحمل توقيعا ، تشيع خبر موتها مستخدما إسمها الحقيقى للمرة الأولى، ليبدأ بعدها فى حملة اعلانية واسعة الانتشار لنفى تلك القصة على أنها « كذبة سوداء » أطلقتها « شركة حقوق الأفلام » لكى تغطى على حقيقة أن « فلورانس لورانس » قد انتقلت الى « الشركة المستقلة » . ولكى يزيد الأمر تأكيدا فان « لايمل » وعد بأن يقوم « **كنج باجوت** » الممثل الأول فى الشركة (كانت تلك هى المرة الأولى أيضا التى يظهر فيها اسمه الحقيقى فى الدعـاية) سوف يرافق الآنسـة لورانس الى سـانت لويس لحضور افتتاح أول أفلامهما للشركة المستقلة • ولقد كاد يحدث ما يشبه الشغب عندما احتشد نصف سكان المدينة فى محطة القطار ، ليحظوا برؤية « فتاة بيوجراف » السابقة وهى ما تزال على قيد الحياة • وكان هذا هو الميلاد الأول لنظام النجوم • ولقد أثبتت طريقة « لايمل » فى **الدعاية للممثلين** مثل «فلورانس لورانس» و «كينج باجوت» نجاحا كبيرا ، حتى ان المنتجين المستقلين سرعان ما وضعوا سياسات مشابهة للدعاية لنجومهم ، بل ان « شركة حقوق الأفلام » بدأت أيضا فى استخدام نفس الطريقة من الدعاية، على الرغم من أنها لم تنجح فى الاثارة التى حققها منافسوها • وبحلول عام (١٩١١) كانت شركات« فيتاجراف » ، و « لوبين » ، و « كاليم » قد بدأت بالفعـل فى الدعاية لممثليها ، أما شركة « بيوجراف » فقـد أبدت مقاومة لتلك الطريقة لفترة طويلة ، لكنها انتهت للرضوخ فى عام (١٩١٣)، وبدأت فى اعلان أسماء ممثليها ومخرجها الرئيسى **د• و• جريفيث** الذى

سوف يحقق شهرة كبيرة فى الأعوام التالية· وهكذا قامت شركات الانتاج على نحو مفاجىء باغراق الجمهور بوسائل الدعاية المختلفة ، من الصور الفوتوجرافية والصور الحائطية وبطاقات البريد ومجلات السينما ، التى تقوم جميعها بترويج صور النجوم المحبوبين ، وسرعان ما بدأت النجومية فى اكتساب أبعاد أسطورية ، سوف تصبح فيما بعد هى القاعدة الأساسية للانتاج السينمائى الأمريكى طوال خمسين عاما ·

الاتجاه الى « هوليوود »

كان المسرح الرئيسى الذى دارت عليه أحداث تلك الخمسين عاما هو احدى ضواحى لوس أنجلوس (لم تكن آنذاك الا مدينة صناعية صغيرة) ، وهى الضاحية المعروفة باسم **هوليوود** ، وذلك لأن حركة هجرة جماعية لشركات الانتاج بدأت من الشرق الى الغرب ما بين عامى (١٩٠٧ و ١٩١٣)· وربما لا تبدو لنا واضحة تماما تلك الأسباب التى دعت صناعة متكاملة على الشاطىء الشرقى لكى تتحرك بشكل كامل الى كاليفورنيا الجنوبية خلال تلك السنوات ، ومع ذلك فانه يمكن لنا أن نعطى الخطوط العامة لتلك الظاهرة على نحو واضح ، ففى الفترة التى شهدت الانتشار الواسع لدور عرض « النيكل أوديون » ، كان ضروريا العمل على تزويد هذه الدور بعشرين أو ثلاثين فيلما جديدا كل أسبوع ، وهو ما فرض أن يتم الانتاج من خلال برنامج سنوى موضوع سلفا ، وهى البرامج التى لم يكن متاحا تنفيذها ــ حيث كان التصوير يتم فى مواقع خارجية ومن خلال ضوء الشمس المتاح ــ فى الأحياء المجاورة **لنيويورك أو شيكاجو ، حيث بدأت صناعة السينما قريبة من المجال الذى يمكن لها فيه الاستفادة من خبرة رجال المسرح والفنيين العاملين فيه** ، لهذا فان بعض شركات الانتاج بدأت منذ عام (١٩٠٧) فى البحث خلال فترات الشتاء عن مناطق أكثر دفئا لكى تستمر فى تنفيذ برامجها على مدار العام · وسرعان ما تكشف للمنتجين أنهم يحتاجون **مركزا صناعيا جديدا يتميز بالطقس الدافىء المعتدل ، والتنوع فى المناظر الطبيعية ، وببعض المزايا الأخرى** مثل امكانية الحصول على ممثلين مناسبين · ولقد قامت بعض شركات الانتاج ببعض محاولات للتصوير فى مواقع مختلفة مثل فلوريدا أو تكساس أو نيو مكسيكو ، وحتى فى كوبا ، ولكن **نهاية المطاف لصناعة السينما الأمريكية كانت هوليوود** · ومن المعتقد أن ابتعاد كاليفورنيا الجنوبية عن سلطة « شركة حقوق الفيلم » واحتكاراتها التى تتركز فى نيويورك ، واقتراب كاليفورنيا الجنوبية من الحدود المكسيكية ، كانا السبب فى أن المنتجين المستقلين نظروا الى هذه المنطقة على أنها ملاذ مناسب لعملهم ،

ولكن الشركات الأعضاء فى « شركة حقوق الانتاج » مثل « سيليج » ، و « كاليم » و « بيوجراف » و « ايساناى » كانت بدورها قد أسست مراكز لها فى المنطقة ذاتها للميزات التى سبق ذكرها (يقدر مكتب استطلاع الطقس فى الولايات المتحدة أن الأيام المشمسة فى تلك المنطقة تبلغ حوالى ٣٢٠ يوما كل عام ، لذلك فان **من الممكن استخدام المنطقة لكل أنواع التصوير حتى التصوير الداخلى ، الذى يمكن تحقيقه فى الأماكن المفتوحة باستخدام ستائر رقيقة توضع فوق موضع التصوير لكى تخفى الظلال)** ، بالاضافة الى تلك الطبيعة المتنوعة الموجودة فى دائرة قطرها ٥٠ ميلا حول هوليوود ، والتى تشمل الجبال والأودية والبحيرات والغابات وسواحل البحر والصحراء ، حتى انه يمكن تصوير مشهد يفترض أن يدور فى البحر المتوسط بالعثور على منطقة مشابهة على ساحل المحيط الهادى • كما أن حديقة جريفيث يمكن أن تقوم مقام غابات الألب بوسط أوربا • ومن العناصر التى جذبت صناعة السينما الأمريكية الى لوس أنجلوس هو أنها **كانت تضم مركزا للمسرحيين المحترفين ، ولانخفاض الضرائب بها ، ولوجود الأرض ، والأيدى العاملة الرخيصة** مما سهل على شركات الانتاج الوافدة أن تشترى عشرات الآلاف من الأفدنة بسعر مناسب لاقامة الاستوديوهات الخاصة بها • وبين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٢ ، انتقل العديد من المنتجين المستقلين للاستقرار نهائيا فى هوليوود ، كما أن بعض الشركات التى تشملها « شركة حقوق الأفلام » بدأت فى تطوير أفلامها هناك ، على أساس موسمى ، فعلى سبيل المثال ، قام جريفيث لأول مرة باصطحاب طاقم من « شركة بيوجراف » ، ليتجه غربا فى شتاء ١٩١٠ ، واستمر على هذا المنوال كل عام ، حتى ترك « شركة بيوجراف » فى عام ١٩١٣ ليعمل على مدار العام فى كاليفورنيا الجنوبية مع شركة « ميوتوال » المستقلة •

اعادة تنظيم الصناعة وتزايد دور مديرى الاستوديوهات

بحلول عام ١٩١٥ ، كان هناك ما يقرب من خمسة عشر ألفا من العاملين فى صناعة السينما فى هوليوود ، كما تركز فيها حوالى ٦٠٪ من اجمالى صناعة السينما الأمريكية ، وقد ذكرت « مجلة فارايتى » خلال ذلك العام أن رأس المال المستثمر قد تجاوز ٥٠٠ مليون دولار • ولأن « شركة حقوق الأفلام » لم يكن لديها الا خبرة ضعيفة بعالم الصناعة والتجارة ، فقد توقفت جزئيا عن الانتاج منذ عام ١٩١٤ ، لتنحل نهائيا عام ١٩١٨ ، كنتيجة لتطبيق **قانون منع الاحتكار** ، الذى وضعته حكومة الرئيس ويلسون عام ١٩١٢ ، لذلك برز دور المستقلين فى امتلاك شركات

الانتاج الكبرى ، وتدفقت لديهم الأموال بفضل تحولهم لانتاج الأفلام الروائيـة الطويلة ، مثل شركة « **لاسكى والممثلين المشهورين** » (التى أصبحت شركة « **باراماونت** » عام ١٩٣٥) ، وشركة « **باراماونت للتوزيع** » عام ١٩١٦ ، وشركة أفلام « **يونيفرسال** » التى أسسها « كارل لايمل » عام ١٩١٢ ، بدمج شركات « المســتقلة » و « باوارز » و « ركس » و « شامبيون » و « بيزون » ، كما تأسست شركة أفلام « **جولدوين** » عام ١٩١٦ على يد صــاموبل « جولدفيش » ، الذى أصبح اسمه فيما بعد « صاموبل جولدوين ») بالاشتراك مع « آرشيبالد سيلوين » ، كما قام « لويس ب · **ماير** » بتأسيس شركة أفلام « **مترو** » عام ١٩١٥ وشركة أخرى تحمل اسمه عام ١٩١٧ ، وتأسست شركة أفلام « **فوكس** » (التى أصبح اسمها عام ١٩٣٥ « **فوكس للقرن العشرين** ») على يد « وليم فوكس » عام ١٩١٥ · وبعد الحرب العالمية الأولى تأسست شركة أخرى مثل « **ليو** » (وهى المؤسسة الأم لشركة « م·ج·م· » التى نشأت باتحاد « مترو » و « جولدوين » و « ماير » عام ١٩٢٤) · كما قامت شركة أخرى تقدم تسهيلات الانتاج مثل « **الشركة الوطنية الأولى للأفـلام** » عام ١٩٢٢ ، وشركة « **اخـوان وارنر** » (هارى وألبرت وجـاك وســام) عام ١٩٢٣ ، وشركة « **أفلام كولومبيا** » التى تأسست عام ١٩٢٤ على يد هارى وجاك كون · لقد كانت هذه المؤسسات ــ كما توضح أسماؤها ــ هى العمود الفقرى لنظام الاستوديو فى هوليوود ، كما تميز القائمون على العمل بها بخصائص مشتركة مهمة · فأولا وقبل كل شىء ، كانوا قادمين من صناعة الســينما كموزعين وأصــحاب دور عرض ، قاوموا فيما مضى احتكار الشركات القديمة ، ونبشوا بأظافرهم طريقهم نحو القمة من خلال عبقريتهم فى الاستقلال الاقتصادى خلال فترة ما بعد ازدهار الأفـلام الروائيـة الطويلة ، ومن خلال دمج شركات الانتاج وتأسيس شركة قومية للتوزيع ، وبامتلاك سلسلة طويلة من دور العرض فى كل أنحـاء أمريكا · **لقد كانت رؤيتهم لصناعة الســينما تدور حول نمـوذج تجارة التجزئة ،** بل لقد كان أغلبهم فى الأصل تجارا صغارا قامروا بالدخول لعالم صناعة السينما خلال العقد الأول لهذه الصناعة ، حين لم تكن هناك قواعد تنظمها ، وحين كانت الرغبة الوحيدة للعاملين بها هى تحقيق الربح السريع ، لكنهم **تحولوا من كونهم أصحاب دور العرض ذات البنسات الخمسة،لكى يصبحوا « صناعا » لأفلامهم ، ثم منتجين موزعين ، وأخيرا أصبحوا يمتلكون ويديرون استوديوهات هوليوود ·**

لم تكن محض مصــادفة أن يكون هؤلاء جميعا من الجيـل الأول لمهاجرين يهود ، لم يحصل أغلبهم على تعليم رسمى ، بينما كان الجمهور

فى الغالبية الساحقة منه مؤلفا من البروتستانت والكاثوليك ، لقد أصبحت تلك المسألة قضية مثارة خلال العشرينيات عندما أصبحت الأفلام وسيلة اتصال جماهيرية ، وجزءا من حياة كل مواطن أمريكى ، وعندما أصبحت هوليوود هى المتعهد الرئيسى لتصدير الثقافة الى العالم . (على سبيل المثال فان « وليم فوكس » كان يقوم بنفسه بمراجعة كل صغيرة وكبيرة فى الأفلام التى ينتجها ، حتى انه كان يقوم بتصحيح واعادة كتابة كل كلمة يحتويها الفيلم ، ومن المصادفات الساخرة أن « فوكس » قد توقف عن الدراسة فى سن الحادية عشرة ليبحث عن عمل ، ويساعد عائلته الكبيرة) . كان عام ١٩١٤ حاسما بالنسبة لصناعة السينما الأمريكية ، فقد تحقق **انتصار الفيلم الطويل على أفلام البكرة الواحدة أو البكرتين** ، التى لم تعد موجودة الا فى أفلام التحريك أو الجرائد السينمائية وبعض مسلسلات الأفلام . (سوف تدور الدائرة لتنتصر الأفلام القصيرة مرة أخرى ، عندما يظهر عباقرة السينما الكوميدية ، كما ســوف نشير فى الفصل السادس) . لقد تزامن ذلك مع الازدهار الاقتصادى فى أمريكا بسبب اندلاع الحرب فى أوربا ، واذا كانت التكاليف قد زادت فان الأرباح زادت أيضا ، لتنمو الصناعة فى كل الاتجاهات ، ولتشهد ثراء البعض وافلاس البعض الآخر . لقـد استطاعت بعض الشركات ــ ومن أهمهـا « باراماونت » التى كانت تؤمن بالمستقبل ــ أن تصبح أكثر ازدهارا وقوة ، أما الشركات الأخرى التى ظلت محصورة فى انتاج الأفلام القصيرة ، فقد انتهت الى الانهيار ، مثل شركات كانت رائدة فيما مضى من الزمن ، والتى كانت تعمل تحت ادارة « شركة حقوق الأفلام » ، بينما اتحدت شركات أخرى لتبدى المقاومة لفترة قصيرة من الزمن ، مثل شركة « **أفلام المثلث** » التى ضمت « **ميوتوال** » و « **ريلايانس** » و « **كيستون** » ، التى عمل من خلال ثلاثة من أهم المخرجين الأمريكيين : « **د. و. جريفيث** » ، و « **توماس. هـ. اينس** » ، و « **ماك سينيت** » ، (وسوف نتناول أفلامهم تفصيلا فى الفصلين الخامس والسادس) أما شركات « باراماونت » و « يونيفرسال » و « فوكس » ، فقد بدأت فى انتاج أفلام طويلة على نحو غير مسبوق ، وكما يذكر المؤرخ جاكوبز ، فان شركة « باراموونت » وحدها كانت تقوم عام ١٩١٥ بانتاج وتوزيع ثلاثة أو أربعة أفلام روائية طويلة كل أسبوع ، ليتم عرضها فى خمسة آلاف دار للعرض فى جميع أنحاء أمريكا .

نتيجة لهذا الاتساع الهائل فى سوق الأفلام الروائية الطويلة ، فان تغيرات جذرية قد حدثت على هيكل ونطاق صناعة السينما ، فقـد ازدادت أجور النجوم وكتاب السيناريو ، كما **ارتفعت تكاليف الانتـاج**

مما كان يتراوح بين ٥٠٠ وألف دولار للفيلم الى حوالى اثنى عشر ألفا أو عشرين ألفا من الدولارات ، وهى الأرقام التى زادت ثلاثة أضعاف فى سنوات ما بعد الحرب • **لكن الأرباح كانت مضمونة أيضا** ، من خلال الترويج الدعائى لنظام النجوم ، أو من خلال الاعلان على نطاق واسع ، لخلق اهتمام متزايد لدى الجماهير لمشاهدة الأفلام ، لكن المنتجين ظلوا يبحثون عن وسائل لمضاعفة الأرباح ، باستثماراتهم الكبيرة من خلال خلق نظام للتوزيع يتسع ليشمل جميع أنحاء الولايات المتحدة • ولقد كان « أدولف زوكور » كعادته هو الذى مهد هذا الطريق •

النزاع حول نظام البيع بالجملة وامتلاك دور العرض

قام « **زوكور** » عام (١٩١٦) بدمج « شركة الممثلين المشهورين » التى يملكها ، مع « شركة باراماونت للتوزيع » ، واثنتى عشرة شركة صغيرة أخرى ، ليكون « شركة لاسكى والممثلين المشهورين » (التى عرفت فيما بعد بشركة باراماونت) ، التى سرعان ما فرضت سيطرتها على صناعة السينما بابتكار طريقة « البيع بالجملة » ، وهو النظام الذى **يجبر أصحاب دور العرض على قبول أفلام الشركة المنتجة بمجموعات كبيرة أو بالجملة** ، بفرض أن الأفلام تحمل أسماء نجوم مشهورين ، على أن يتم هذا البيع **مقدما وقبل البدء فعليا فى عملية الانتاج** • ان هذه الطريقة من التوزيع ، التى يمكن تلخيصها فى عبارة « **الكل أو لا شىء** » ، تنحاز بالطبع لصالح المنتج ، الذى كان يضمن دائما منفذا لبيع أفلامه ، بصرف النظر عن جودتها ، لذلك سارعت جميع شركات الانتاج لاتباع نفس السياسة • وفى خلال عام ، بدأ هذا النظام فى أن يظهر عيوبه ، الى الدرجة التى دفعت **أصحاب دور العرض الى التمرد على شركات الانتاج** المستقرة فى هوليوود ، بنفس الطريقة التى سبق للمستقلين مثل «زوكور» نفسه أن تمرد بها قبل سنوات على السياسات الاحتكارية « لشركة حقوق الأفلام » •

لذلك قام المسئولون عن ست وعشرين شركة كبيرة ، تملك سلسلة ضخمة من دور العرض المهمة ، بتأسيس **أول اتحاد لأصحاب دور العرض الأمريكية** عام ١٩١٧ ، وكان هدف هذا الاتحاد هو مواجهة شركة « باراماونت » ، **بانتاج وتوزيع الأفلام بانفسهم** • لقد كانت تلك محاولة لفرض السيطرة على انتاج وتوزيع الأفلام تماما ، كما كان نظام البيع بالجملة يمثل محاولة من جانب المنتجين لفرض سيطرتهم على وسائل التوزيع والعرض • وباختصار ، فان كلا من جانبى الصراع ـ مثلهم فى ذلك مثل اديسون فى السابق ـ قد اكتشفوا أن **من يفرض سيطرته على**

التوزيع يفرض بالضرورة سيطرته على صناعة السينما كلها . وقد استطاع اتحاد الموزعين تحت ادارة « هودكينسون » ـ الذى أسس أصلا شركة « باراماونت » للتوزيع عام (١٩١٤) ـ أن يمنع نظام البيع بالجملة بحلول عام (١٩١٨) ، وأن يحصـــل على الحقوق الكاملة لتوزيع أفلام يقوم ببطولتها نجوم من الطراز الأول ، مثل « شـــارلى شابلن » . لكن شركة « لاسكى والممثلين المشهورين » ، قامت عام (١٩١٩) بهجوم مضاد ، عندما دخلت مجال امتلاك سلسلة طويلة من دور العرض الفاخرة فى جميع أنحاء أمريكا ، وقاد هذا الهجوم «زوكور» على نحو عدوانى وعنيف، مثلما فعلت شركة حقوق الأفلام قبل عقد مضى ، فى حربها مع المنتجين المستقلين ، لذلك أطلق على عملائه تعبير « فرقة التحطيم » أو « عصابة الديناميت » . وبحلول عام ١٩٢١ ، كانت شركته قد امتلكت ٣٠٣ دور للعرض ، بالمقارنة مع اتحاد الموزعين الذى كان يملك ٦٣٩ دارا للعرض . وقد استمرت هـــذه الحرب الى العشرينيات ، وانتهت الى افلاس شركة « زوكور » ، أما اتحاد الموزعين فقد تم شراؤه على أيدى « الاخوان وارنر » ، ولكن بعد أن أقنع اتحاد الموزعين العديد من الشركات مثل « فوكس » و « جولدوين » و « يونيفرسال » بضرورة امتلاك شركات دور العرض ودخول السباق مع « زوكور » .

من ناحيـــة أخرى ، فقد كان هذا السباق يحتاج الى راسمال كبير يجب استثماره فى شراء الأراضى والمبانى ، وهو الاستثمار الذى يزيد كثيرا عن معدل تكاليف انتاج الأفلام ، وهو ما حدا ببعض المصارف فى « وول ستريت » للدخول فى عملية التمويل لهذه الشركة أو تلك ، وهو ما أدى فى النهاية الى أن يصبح لرجال البنوك موقع متميز فى ادارة صناعة السينما لحماية استثماراتهم . لقد بدأت التطورات فى تحول صناعة السينما الأمريكية الى صناعة كبرى ، بالمعنى الكامل للكلمة ، وذلك قبل أن يمر عقـــد واحد على نهاية عصر دور العرض ذات السنتات الخمسة . وعندما دخلت السينما فى نهاية العشرينيات الى عصر الأفلام الناطقة ، أصبحت من حيث الترتيب هى رابع صناعة مهمة وكبيرة فى الولايات المتحدة .

صعود هوليوود الى السيطرة العالمية

تأكد صعود هوليوود وتنامى قوتها بحلول الحرب العالمية الأولى ، التى تسببت فى اقصاء أوربا عن المنافسة (فرنسا وايطـــاليا على وجه التحديد) ، وأعطت لأمريكا سيطرة كاملة على سوق الفيلم العالمى لخمسة

عشر عاما تالية ، (وربما لفترة أطول على الرغم من أن الفيلم الناطق أحدث عدة تعديلات داخل سوق السينما) • وقبل أغسطس (١٩١٤) ، كانت صناعة السينما الأمريكية مضطرة الى أن تخوض المنافسة فى سوق مفتوحة ضد صناعات السينما الأوربية الكبرى ، كما ظلت لعدة سنوات لا تجد لنفسها مكانا الا خلف ايطاليا وفرنسا ، لكن السوق الفرنسية كانت قد شهدت أيضا بعض الانحسار فى الشهور القليلة السابقة على بداية الحرب الأولى ، كما فقدت الأفلام التاريخية المبهرة التى كانت تنتجها ايطاليا الكثير من اهتمام الجمهور نتيجة لتزايد المنافسة الأمريكية • على العكس ، فقد شهدت أمريكا استقرار نظام انتاج الأفلام الروائية الطويلة ذات الميزانية الكبيرة ، وهو ما أدى الى تزايد معدلات الانتاج خلال السنوات القليلة التى سبقت الحرب ، كما شهدت أيضا اتساعا فى نطاق الجمهور الذى يتردد على السينما • وكان الفيلم الأمريكى فى بعض القطاعات ينال احتراما كشكل فنى ، فهناك بعض الكتب الجادة قد ظهرت فى هذا المجال مثل كتاب « **فن الصور المتحركة** » (١٩١٥) **من تأليف الشاعر « فاشيل ليندساى » ، وكتاب « دراسة سيكولوجية للفيلم » (١٩١٦) من تأليف الفيلسوف « هوجو مونستربرج » ، كما احتوت بعض الصحف على أعمدة ثابتة تتناول عروض الأفلام •**

وعندما اندلعت الحرب فى أوربا فى نهاية صيف ١٩١٤ ، **اضطرت صناعة السينما الأوربية للتوقف** ، لأن المواد الكيماوية المستخدمة فى صنع شرائط السليولويد كانت تذهب لتصنيع بارود المدافع ، ولكن **السينما الأمريكية ازدهرت** خلال سنوات الحرب ، فى ظل أمان اقتصادى وسياسى • ويقدر السينمائى « جاكوبز » انتاج الولايات المتحدة فى عام (١٩١٤) من الأفلام بأنه يقارب نصف الانتاج العالمى ، لكن الرقم يقفز عام ١٩١٨ ، حتى يبدو أن أمريكا تقوم عمليا بالاحتكار الكامل لانتاج الأفلام فى العالم • يمكن القول اذن ان أمريكا مارست خلال أربع سنوات **سيطرة كاملة على السوق العالمية** ، وأسست نظاما عالميا هائلا لتوزيع الأفلام ، وهى السنوات التى كان فيها الجمهور فى كل مكان ــ وهو ما يشمل آسيا وأفريقيا أيضا وباستثناء ألمانيا التى ظلت عنيدة دائما ــ كان لا يشاهد الا الأفلام الأمريكية وحدها • وفى عام ١٩١٩ ، وفى أعقاب توقيع معاهدة فرساى كان ٩٠٪ من الأفلام المعروضة فى أوربا هى أفلام أمريكية ، بينما كان الرقم فى أمريكا الجنوبية ولعدة سنوات تالية يقترب من ١٠٠٪ ، وبالطبع فقد تراجع هذا الرقم فى الأسواق الأوربية **خلال العشرينيات ، حين أصبحت ألمانيا والاتحاد السوفيتى قوى عظمى فى السينما العالمية** ، وعندما تنبهت بقية الدول الى ضرورة اصدار

قوانين لحماية صناعة السينما المحلية بها ، ومع ذلك فان الحرب العالمية الأولى قد وضعت السينما الأمريكية فى موقع القيادة الفنية والاقتصادية ، وهو الوضع الذى سوف يستمر لفترة طويلة من الزمن ٠

(ب) صناعة السينما فى أوربا

لم تكن هناك الا صناعات سينما جنينية فى المانيا والدول الاسكندنافية عندما اندلعت الحرب فى أوربا عام ١٩١٤ ، واذا كانت السينما البريطانية قد مارست نوعا من الريادة من خلال أعمال « مدرسة برايتون » التى سبق ذكرها ، الا أنها فشلت فى أن تطور نفسها ، ولكن صناعة السينما فى فرنسا وايطاليا قد حققت الكثير من النمو خلال العقد الأول من القرن ، وأصبحتا تملكان الريادة الاقتصادية والفنية على السينما العالمية ، حتى استطاعت صناعة السينما الأمريكية أن تسبقهما فى هذا المجال ٠

سيطر **جورج ميلييس** على السينما الفرنسية بين عامى (١٨٩٨) و (١٩٠٤) ، حين أصبحت أفلامه الخيالية المصنوعة بتقاليد مسرحية ذات شهرة جماهيرية واسعة ، حتى ان المنتجين الآخرين اضطروا لمحاكاة أسلوبه لكى يتمكنوا من منافسته ، وهو ما يعنى أن السمات الرئيسية للسينما الفرنسية قبل عام ١٩٠٥ كانت تعتمد على الحيل والخدع الفوتوغرافية وعلى الكاميرا الساكنة ٠ لكن التأثير الاقتصادى لميلييس على السينما الفرنسية بدأ فى التراجع فى النصف الثانى من هذا العقد ، عندما اضطر للدخول الى منافسة قاسية ، (فى حين لم تكن « **شركة افلام النجوم** » التى يملكها الا شركة صغيرة تضم بعض الفنيين) ، وكان منافسه القوى الذى يعتمد على الاحتكار هو « **شركة اخوان باتيه** » التى أسسها (١٨٩٦) رجل صناعة الفوتوغرافيا السابق « **شارل باتيه** » (١٩٦٣ ـ ١٩٥٧) ٠

كان المؤرخ السينمائى الفرنسى **جورج سادول يطلق على « شارل باتيه » « نابليون السينما »** ، **لأنه استطاع خلال عقد واحد أن يؤسس امبراطورية صناعية واسعة** ، سمحت لفرنسا بتحقيق السيطرة على سوق السينما العالمية حتى بداية الحرب ٠ وبفضل التمويل الذى كانت تحصل عليه « شركة باتيه » من مؤسسات فرنسية كبرى ، فانها استطاعت شراء حقوق شركة « لوميير » عام ١٩٠٢ ، وتولت الاشراف على تصميم كاميرا

متطورة ، فاستطاعت أن تفرض وجودها على جانبى الأطلنطى ٠ (وتقول بعض التقديرات ، ان ٦٠٪ من كل الأفلام التى تم تصويرها قبل عام ١٩١٨ استخدمت فيها كاميرا باتيه) ٠ كما كان باتيه أيضا يقوم بتصنيع الفيلم الخام ، كما أسس عام ١٩٠٢ شركة لمستلزمات الانتاج فى فينسان ، حيث كان يتم تنفيذ الأفلام بطريقة خط التجميع الآلى ، وفى السنوات التالية ، بدأ فى افتتاح وكالات بيع أجنبية ، تحولت سريعا الى شركات انتاج ضخمة فى اسبانيا وموسكو وايطاليا ولندن ، وحتى فى أمريكا ٠ وخلال سنوات قليلة كان هناك لباتيه وكلاء فى جميع أنحاء العالم ، (لقد كان لاخوان باتيه الفضل الحقيقى فى تأسيس صناعات سينمائية فى استراليا واليابان والهند والبرازيل) ، كما امتلكت « شركة باتيه » دور عرض دائمة فى جميع أنحاء أوربا ، وعلى يديه شهدت باريس عام ١٩٠٦ أفخم سينما فى العالم (كانت تدعى « أومنيا باتيه ») وتحققت له السيطرة الكاملة فى التوزيع داخل أوربا عام ١٩٠٨ ٠ وعلى الرغم من أن باتيه لم يسحق منافسيه ، فانه اكتشف داخل مؤسسته ما لم يستطع اديسون أن يكتشفه فى شركته الاحتكارية (« شركة حقوق الأفلام » التى كانت تضم عدة شركات فرعية من بينها شركة باتيه وشركة ميلييس ، اللتان تمثلان الجناح الأوربى فى شركة اديسون الضخمة) ، وقد كان هذا الاكتشاف يتلخص فى الحقيقة البسيطة ، **أن الاحتكار الحقيقى يعنى احتكارا رأسيا يشمل كل عناصر الصناعة** ، وبحلول عام ١٩٠٨ كان باتيه يقوم بتسويق أفلام يبلغ عددها ضعف الأفلام التى تنتجها الشركات الأمريكية مجتمعة ، وهو الأمر الذى استطاع تحقيقه أيضا خلال عام ١٩٠٩ فى بريطانيا ٠

ولأن أرباح باتيه كانت تبلغ من ٥٠ الى ١٠٠ ضعف تكاليف انتاج أفلامه ، فان شركته استطاعت أن تصبح هى الشركة التى تقوم بتوزيع أفلام ميلييس فى السنوات العاصفة بين ١٩١١ و ١٩١٣ ، بعد أن توقف « ساحر الضوء » « ميلييس » عن ممارسة سحره ، فقد اضطر ميلييس عام ١٩١٣ الى أن يبيع أفلامه السالبة على أنها خام السليولويد ، (وهو السليولويد الذى سبقت الاشـــارة اليه بأنه لم يصل الينا منه الا ١٤٠ فيلما من أفلامه التى اقتربت من ٥٠٠ فيلم) ، ويقال ان أحدهم قد عثر عليه وهو يعمل فى أحد أكشاك بيع الهدايا فى محطة مترو باريس ، (وقد تكون تلك قصة ملفقة ولكنها تشير ، على أية حال ، الى المصير البائس الذى انتهى اليه العديد من رواد فن وصناعة السينما) ٠ ومع ذلك فقد جاءت النهاية السعيدة ، عندما أتيح لميلييس فى سنواته التسع الأخيرة أن يعيش فى هدوء فى مأوى أقامته فرنسا للسينمائيين المتقاعدين ،

وربما استطاع أن يشعر ببعض الرضا عندما رأى مؤرخى السينما الأوائل خلال الثلاثينيات وهم يعيدون الاعتبار لانجازاته السينمائية ٠

كان المدير العام لاستوديوهات باتيه الضخمة هو « **فردينان زيكا** » ، (١٨٦٤ ـ ١٩٤٧) الذى جاء من عالم الغناء فى الصالات الموسيقية بحس مرهف لما يريده الجمهور ، وهو ما ساهم فى نجاحه الهائل فى ادارة شركات صناعة السينما ٠ تخصص « زيكا » ـ مثل ميلييس ـ فى الأفلام التى تحكى **حواديت** ، كما كان يتقن **الخدع السينمائية** التى تعتمد على التحولات بين الأشياء والأشخاص ، ولكن أغلب أفلام « زيكا » كانت تختلف عن نزعة ميلييس المسرحية ، لأنه كان **يفضل التصـــوير فى الهواء الطلــق** كما استخدم كثيرا **حركات الكاميرا البانورامية** ليتابـع الحدث ٠ كانت أول أفلامه من نوع الميلودرامـا الواقعيــة ذات البكرة الواحدة ، والتى تدور عن الطبقات الفقيرة مثل « **قصة جريمة** » (١٩٠١) و «**ضحايا الخمر**» (١٩٠٢) ، لكنه تحول لكى يصبح فنانا بارعا يتقن عديدا من الأنماط السينمائية ، تشمل الأفلام الرومانسية التاريخية والفانتازيا والكوميديا التهريجية والأفلام الدينية ذات المناظر الضخمة ، لكن أكثر هذه الأنماط شعبية هو ما كان معروفا باسم **الجريدة السينمائية الخيالية** التى ابتكرها ميلييس٠علاوة على ذلك ، فان «زيكا» استعاد بعض تقاليد أفلام المطاردات التى تنتمى « لمدرسة برايتون » ، ليقدم النسخة الفرنسية الكوميدية لهذا النمط ، حيث كان **القطع المتبادل للحدث يختلط بالخدع الفوتوغرافية على طريقة ميلييس** ، وهو ما كان يطلق ضحكات الجمهور بدلا من اثارة تشويقه ٠ ومن أهم أفلامه : « **عشر زوجات لزوج واحد**» ، و « **مطاردة الباروكة** » **و** « **مطاردة براميل البيرة** » ـ جميعها من انتـاج (١٩٠٥) ـ وأغلب هذه الأفلام تم تصويرها فى شوارع باريس بقدر كبير من الحيوية والابتكار ، وهو ما أثر على العديد من الفنانين السينمائيين الكوميديين الشبان ، مثل « **ماك سينيت** » **الذى يبدو انه استمد نمط افلام** « **رجال بوليس كيستون** » **من افلام** « **زيكا** » ٠

ظل « زيكا » يعمل مع « شركة باتيه » حتى تم حلها ، ولكن اسهامه الحقيقى فى السينما يكمن فى قدرته على استغلال اكتشافات الآخرين استغلالا شديد الذكاء ، مثل قرينه الألمانى « **أوسكار ميستير** » (الذى سوف نتناول أعماله لاحقا) ٠ كان «زيكا» وطنيا فطريا أصيلا ، استطاع أن يحقق لصناعة السينما فى بلاده مكانة رفيعة ، كما أسهم فى تقديم تنويعات راقية على الأشكال السينمائية ، دون أن يملك القدرة على تقديم ابداعات فنية خاصة به ٠

ضمت شركة باتيه موهبة أخرى هى الفنان الكوميدى **« ماكس ليندير »** (١٨٨٣ ــ ١٩٢٥) ، الذى نال شهرة عالمية لتجسيده الرجل سيىء الحظ ، الذى يسكن شوارع باريس فى سنوات ما قبل الحرب • كتب « ليندير » وأخرج أغلب أفلامه الأربعمائه ، **وبها ترك أثرا عميقا على أعمال شارلى شابلن** خلال العقد التالى•وفى النهاية ، فانه ينبغى أن نذكر أن شركة باتيه استطاعت منذ عام ١٩١٠ أن تصدر الجريدة السينمائية الأسبوعية « **باتيه جازيت** » ، التى حققت شهرة عالمية فى سنوات ما قبل الحرب •

« لوى فوياد » ونهضة شركة « جومون »

كان المنافس الجاد الوحيد لشركة باتيه داخل أوربا آنـذاك هو « **شركة أفلام جومون** » ، التى أسسها المخترع « ليون جومون » (١٨٦٤ ــ ١٩٤٦) فى عام (١٨٩٥) ، وعلى الرغم من أن هذه الشركة لم يكن حجمها يزيد على ربع حجم شركة باتيه ، الا أنها اتخذت لنفسها نفس الطريقة فى التوسع ، بتصنيع المعدات الخاصة بها ، وبانتاج الأفلام بطريقة خط التجميع الآلى تحت ادارة **أول مخرجة سينمائية على الاطلاق وهى « أليس جى »** (١٨٧٥ ــ ١٩٦٨) ، التى تولت ادارة الشركة عام (١٩٠٦) ، ليعقبها « **لوى فوياد** » (١٨٧٣ ــ ١٩٢٥) فى السنوات التالية • وكما فعلت شركة باتيه ، فان « جومون » افتتحت مكاتب خارجية ، وامتلكت مجموعات كبيرة من دور العرض ، واستطاعت بعد حوالى عقد من تأسيسها لاستوديوهاتها الخاصة عام (١٩٠٥) أن تصبح مالكة لأكبر استوديوهات فى العالم • ومن الجدير بالذكر أن اندلاع الحرب العالمية الأولى أدى الى شلل مؤقت فى صناعة السينما الفرنسية ، حين خلت الاستوديوهات تقريبا من الموظفين والمعدات ، واذا كانت بعض الشركات ، استأنفت انتاجها عام (١٩١٥) ، الا أنه كان انتاجا متواضعا فى حجمه ، مما جعل السوق الفرنسية تعتمد اعتمادا رئيسيا على الأفلام الأمريكية • وعلى الرغم من ذلك ، فان «شركة جومون» استطاعت أن تمارس بعض السيادة على السينما الفرنسية ما بين عامى (١٩١٤ ــ ١٩٢٠) ، وذلك بفضل النجاح الجماهيرى لأفلام « فوياد » • بدأ فوياد حياته بكتابة السيناريوهات لشركة باتيه ، لينتقل الى جومون عام ١٩٠٦ ، حيث أخرج العديد من الأفلام الكوميدية القصيرة ، وأفلام المطاردات على طريقة « زيكا » ، وبعد مئات من الأفلام المتشابهة ، استطاع فى النهاية أن يحقق **سلسلة أفلامه البوليسية « فانتوماس »** ، التى تم تصويرها فى خمس حلقات ، يتألف

كل منها من أربعة الى ستة أجزاء ، وذلك خلال عامى (١٩١٣ ـ ١٩١٤) ، ومن الحق القول ان هذا النمط السينمائى قد ابتدعه « **فيكتوران جانييه** » (١٨٦٢ ـ ١٩١٣) ، الذى كان نحاتا سابقا عمل بالاخراج السينمائى لشركة « اكلير » ، وقدم سلسلة **افلام المخبر السرى « نك كارتر »** عام (١٩٠٨) ، لكن « فوياد » أضاف الى هذا النمط جمالا تشكيليا وشاعرية بصرية ، مما سمح لسلسلة أفلامه بأن ترقى الى مصاف الأعمال الفنية الرفيعة .

اعتمدت سلسلة أفلام « فانتوماس » على الحلقات الروائية التى كان يكتبها « **بيير سوفيستر** » و « **مارسيل آلان** » ، وتدور حول المغامرات الغامضة للمجرم الأسطورى « فانتوماس » الذى كان يطلق عليه « سيد الرعب » ، ومحاولات المخبر البوليسى « جوف » لتعقبه والقبض عليه . لقد قام « فوياد » بالاستغلال السينمائى المذهل لهذه المطاردات ،التى تم تصويرها بجمال أخاذ فى الشوارع والمنازل وأنابيب المجارى وضواحى باريس ما قبل الحرب ، حتى انها تشكل **مزيجا غريبا وجذابا بين الطبيعية والفانتازيا** . قدم « فوياد » أيضا عدة مسلسلات سينمائية بوليسية ، مثل الحلقات العشر لأفلام « **مصاصو الدماء** » (١٩١٥ ـ ١٩١٦) والحلقات الاثنتى عشرة لأفلام « **جودكس** » (١٩١٦) ، وأفلامه الأخرى مثل « **المهمة الجديدة لجودكس** » (١٩١٧) ، و « **تى مين** » (١٩١٨) ، و « **باراباس** » (١٩١٩) ، وجميعها تظهر نفس المزيج الغريب بين غموض الخيال ووقائع الحياة اليومية . ولقد استمر هذا الجمال الساحر فى التأثير على السينما الفرنسية فى أعمال « **جان دوران** » و « **ابيل جانص** » و « **جاك فيديه** » و « **رينيه كلير** » .

ومع ذلك ، فان « **فوياد** » **كان محافظا بمعايير البناء السينمائى** ، فكما أشار **المؤرخ والناقد ديفيد روبنسون** ـ على نحو شديد الذكاء ـ فان فوياد كان يرفض باصرار طريقة مونتاج اللقطات المتتابعة (التى اشتهرت فيما بعد على يد جريفيث) ، وكان يفضل عليها التابلوهات التى تستخدم عمق المجال ، لهذا فان « فوياد » لا يعتبر مجرد وريث شرعى « لميلييس » ، ولكنه كان **مبتدعا لجماليات الميزانسين** ، التى لم يضع النقد السينمائى يده عليها الا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، على يد صاحب النظرية السينمائية الفرنسى « **أندريه بازان** » ، **والنقاد الشبان لمجلة « كراسات السينما »** . لقد كانت جماليات الميزانسين تهتم بالاستخدام الابداعى للحركة فى المكان « **داخل** » **اللقطة** ، أكثر من

اهتمامها بالعلاقة « بين » اللقطات كما يفعل المونتاج . لقد كان ينظر الى « فوياد » خلال سنوات شهرته ، أثناء الحرب العالمية الأولى ، على أنه عبقرى ، فقد حقق نجاحا جماهيريا هائلا فى جميع أنحاء العالم ، كما أثارت مسلسلاته اعجاب معاصريه من المثقفين ، مثل **السيرياليين « أندريه بريتون »** و « **لوى أراجون** » و « **جيوم أبولينير** » ، الذين رأوا فى مزجه البارع للتفاصيل الواقعية ، والصورة الشعرية الكثيفة ، والخيال الخالص ، تعبيرا موازيا لمحاولاتهم نفخ الروح فى الفن المعاصر . ولكن لأن جماليات المونتاج سادت نظريات الفيلم منذ عصر « جريفيث » و « ايزيشتين » ، وحتى ظهور كتابات « بازان » فى أواخر الأربعينيات ، فان شهرة « فوياد » انحسرت منذ عام (١٩١٨) ، حتى أعيد اكتشافه على يد نقاد « كراسات السينما » ، الذين أصبحوا فيما بعد المخرجين ذوى الأسلوب الذاتى المتميز ، والذين شكلوا « **الموجة الفرنسية الجديدة** » ، **ليعترف العالم بأن فوياد كان بالفعل هو أول فنان عظيم يتقن جماليات الميزانسين ، والذى استفادت منه نظريات الفيلم التى تعلى من شأن الميزانسين ، بنفس الأهمية التى كان يشكلها « جريفيث » لأصحاب نظرية المونتاج .**

أدى نجاح مسلسلات « فوياد » الى ازدياد حب الجمهور لهذا النوع من الأفلام ، لذلك فان « فانتوماس » يمكن اعتباره الأب الشرعى لسلسلة الأفلام الأمريكية « **مخاطر بولين** » (التى كان يخرجها المخرج الفرنسى **لوى جاسنييه** لحساب « شركة باتيه » لتسويقها داخل أمريكا) ، كما كان الأب الشرعى لأفلام « **آلتوس** » البريطانية ، و « **هومان كولوس** » الألمانية ، و « **تيجريس** » الايطالية ، التى نالت شهرة كبيرة فى تلك الأيام ، وهى الشهرة التى سمحت لشركة « جومون » بأن تصبح ثانى شركة فرنسية ناجحة بعد باتيه خلال العقد الثانى من القرن ، على الرغم من تراجع سيطرة السينما الفرنسية على الأسواق العالمية منذ عام (١٩١٤) . لقد كانت الأفلام الفرنسية فى عام (١٩١٠) تمثل ٦٠ أو ٧٠٪ من الأفلام المستوردة من الغرب ، وهو ما حقق للسينما الفرنسية سيطرة انتقلت الى هوليوود فيما بعد . وعندما بدأت الحرب وفقدت فرنسا أسواقها ، كانت تكاليف الانتاج فى هوليوود قد تضاعفت من يوم الى يوم .

لم يكن « فوياد » هو الفنان الموهوب الوحيد الذى ظهر فى « استوديوهات جومون » ، ولكن كان هناك أيضا « **جان دوران** » (١٨٨٢ – ١٩٤٦) ، الذى أثرت سلسلة أفلامه الكوميدية مثل «**كالنيو**» و « **زيجوتو** » التى أخرجها بين (١٩٠٧ – ١٩١٤) على أعمال « **ماك سينيت** » و « **رينيه كلير** » . كما ظهرت فى «استوديوهات جومون» أيضا

المخرجة « **أليس جى** » (التى عرفت بعد زواجهـــا باسم « أليس جى بلاشيه ») ، وأفلامها المهمة مثل « **حياة المسيح** » (١٩٠٦) و « **زهرة التيوليب** » (١٩٠٧) • كما قدمت « شركة جومون » أيضا **صاحب أفلام الكرتون** « **اميل كول** » (١٨٥٧ ــ ١٩٣٨) ، الذى طبق **قواعد الحيل السينمائية بايقاف التصوير على الرسوم المتحركة** ، مما جعله يستحق أن يكون أبا لفن التحريك المعـــاصر • لقد كان تحريك الأشـــياء الجـــامدة وتصويرها وكأنها تتحرك بطريقة الكادر كادر ، مشهورا على يد المخرج الأمريكى « **ج• ستيوارت بلاكتـــون** » (١٨٧٥ ــ ١٩٤١) ، فى أفلام شركة « **فيتاجراف** » مثل « **حـــلم منتصف ليـــلة صـــيف** » (١٩٠٦) و« **الفندق المسكون بالاشباح** » (١٩٠٧) ، وقد عرفت هذه الطريقة فى فرنسا باسم « الحركة الأمريكية » ، عندما بدأ كول فى استخدامها على نحو بارع عند نهاية هذا العقد ، ففى أفلامه مثل سلسلة « **فانتوش** » و « **العاب الميكروبات** » (١٩٠٩) ، كان كول رائدا فى التحريك بطريقة الكادر كادر ، سواء باستخدام الرسوم أو العرائس أو الأشياء الطبيعية ، كما اصبح **أول مخرج يجمع بين التحريك والحركة الحية الحقيقية** • وعلى الرغم من أن السينما الفرنسية انحسرت على المستوى العـــالمى ، فان « شركة جومون » استطاعت أن تؤسس استوديو انتاج كبيرا ، وسلسلة من دور العرض فى انجلترا تحت اسم « **جومون البريطانية** » ، والتى ظلت مملوكة لفرنسا حتى عام ١٩٢٢ ، وكان لها تأثيرها المهم على تطور السينما البريطانية (فقد قام **ألفريد هيتشكوك** على سبيل المثال بتصوير أفلامه الأولى فى تلك الاستوديوهات) •

جمعية فيـــلم الفن

كانت أكثر الظواهر تأثيرا ، والتى ظهـــرت فى السينما الفرنسية خلال سنوات انتشارها العالمى ، هى تلك التى شهدها العقد الأول من القرن ، والتى لم تكن ذات صلة وثيقة بشركات الانتاج الكبرى ، (كانت « شركة باتيه » شريكا صغيرا فى هذا المشروع) • كانت تلك الظاهرة هى « جمعية فيلم الفن » التى أسسها المولون الباريسيون (**الاخوة لافيت**) عام (١٩٠٨) ، بهدف **تحويل المسرحيات المحترمة التى يقوم بتمثيلها ممثلون مشهورون الى الشاشة** ، وذلك لجذب جمهور الطبقة المتوســـطة الذى يعشق المسرح ، لكى يذهب الى السينما عندما تصبح أكثر جاذبية من الناحيتين الجمالية والثقافية ، وهى فكرة ثورية بمعايير ذلك الزمن ، الذى التصقت فيه المفاهيم السائدة بالسينما عن كونها وريثا لصالات « النيكل أوديون » وخيمة السيرك والعروض الشعبية •

ولقد أطلق **المؤرخ السينمائى** « **كينيث ماك جوان** » على « فيلم الفن » « **حركة الأفلام المتحركة المثقفة** » ، وهذا الوصف ينطبق على الظاهرة **بالمعنيين الايجابى والسلبى** ، فمن ناحية استعانت الشركة بالفنانين المسرحيين الموهوبين لكى ترفع من مستوى انتاجها ، كما تعاقدت على التصوير السينمائى لمسرحيات تقوم بتمثيلها فرق محترمة ، مثل « الأكاديمية الفرنسية » و « الكوميدى فرانسيز » ، واستعانت أيضا بموسيقيين مشهورين لكتابة النصوص الموسيقية التى تصاحب هذه العروض المسرحية ، بالاضافة الى الاستعانة بمخرجين مسرحيين بارزين . لذلك يمكن القول بأنه من الناحية الأدبية والمسرحية ، فان الأسماء التى تظهر فى تيترات هذه الأفلام تثير الاحترام . ولكن من الناحية السينمائية ، كانت أفلام « **فيلم الفن** » **تمثل تراجعا بفن السينما الى درجة بدائية** خالصة . فعلى الرغم من هذه الأسماء ذات المكانة الرفيعة (وربما بسببها أيضا) ، فان الأفلام المصقولة « لجمعية فيلم الفن » لم تكن الا مسرحيات مصورة ، لم يبذل فيها مخرجوها أى مجهود للملاءمة مع الوسيط السينمائى ، فقد كانت الكاميرا تحتل موقعا متوسطا بالنسبة للحدث ، لتظل ساكنة طوال الوقت كالمتفرج الجالس فى مقعد متميز فى صالة المسرح ، حتى ان الكادر السينمائى لم يكن يمثل الا منصة المسرح . كانت كل اللقطات اما لقطات عامة أو متوسطة ، تسمح بظهور الممثلين بكامل هيئتهم على الشاشة تماما ، كما يحدث فى المسرح ، وكانت كل لقطة تمثل مشهدا دراميا كاملا من بدايته الى نهايته ، وبالطبع فان التمثيل ذاته كان يحتشد بالحركات المسرحية شديدة المبالغة . ولقد عمد صانعو أفلام « جمعية فيلم الفن » لتنبيه المتفرجين على نحو متحذلق الى أنهم يشاهدون « فيلما راقيا » ، (ولقد صدق الموزعون الأمريكيون هذا الزعم) ، وأن الفيلم الذى يعرض أمامهم ليس مجرد « صورة حية » ، ومن أجل تحقيق ذلك فقد استعانوا بالمناظر المسرحية ذات الخلفيات التى تصور مناظر طبيعية أو أبنية فخمة ، ومع ذلك فمن ناحية السرد السينمائى **كان « فيلم الفن » أكثر بدائية من أفلام « ميلييس » ، وأقل ابداعا وخيالا** ، لكن ذلك لم يمنع من أن يحقق فيلم الفن لعدة سنوات شهرة جماهيرية واسعة ، أدت الى محاولة تقليده فى أنحاء مختلفة من العالم الغربى .

ولقد قوبل عرض أول أفلام « جمعية فيلم الفن » فى ١٧ نوفمبر ١٩٠٨ بحفاوة بالغة ، وهو فيلم « **اغتيال دوق جيز** » ، الذى أخرجه « **شارل لو بارجى** » و « **أندريه كالميت** » من الكوميدى فرانسيز ، عن نص مسرحى « **لهنرى لافيدان** » ، وموسيقى « **سان صانص** » ، وهو الأمر الذى جعل الجرائد الثقافية الفرنسية تحتفى بالفيلم على أنه علامة ثقافية

عظيمة ، كما أن ناقدا مسرحيا أكد أن العرض الأول للفيلم سوف يبقى في ذاكرة تاريخ السينما تمـاما مثـل أول عـرض سينماتوجرافى فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ · قدمت « جمعية فيلم الفن » فى السنوات التالية مسرحيات مصورة من تأليف « **ادمون روستان** » و « **فرانسوا كوبيه** » و « **فيكتوريان ساردو** » ، بالاضافة الى اقتباسات عن **رواية** « **ديكنز** » « **أوليفرتويست** » **ورواية** « **جوته** » « **آلام فيرتر** » ، لكن الشركة قضى عليها تماما مع حلول عصر الفيلم الناطق ، ولكن ليس قبل ظهور جمعيات مشابهة فى فرنسا وايطاليا وبريطانيا والدنمارك ، وأخيرا فى الولايات المتحدة ، مما جعل المنافسة شديدة مع « جمعية فيلم الفن » ·

فلسنوات عديدة تزايدت الرغبة الجامحة فى أوربا الغربية تجاه تقديم أفلام سينمائية عن روايات ومسرحيات كلاسيكية ، مما **اعاق الطموح الابداعى فى تجريب لغة الوسيط السينمائى ، وسجنها فى القيود الأدبية للقرن التاسع عشر** · ولأن « أفلام الفن » كانت تضم أيضا تصوير الباليه والأوبرا ، فلقد بدا أن كل الفنون الغربية من أدب ومسرح ورقص وغناء وموسيقى ، منذ بداية عصر النهضة وحتى بداية القرن العشرين ، وقد وجدت طريقها لكى تصبح شريطا سينمائيا ، ففى « أفلام الفن » يمكنك أن تجد جنبا الى جنب شكسبير وجوته ودوما الأب والابن وهوجو وديكنز **وبلزاك وفاجنر** وحتى تراجيديات **سوفوكليس** ، مع الكلاسيكيات الحديثة للكتاب المعاصرين مثل « **أناتول فرانس** » · ولقد طالت هذه الموجة أيضا أوربا الشرقية ، فقد أشار الناقد والمؤرخ ديفيد روبنســون الى الأفلام الروسية ذات الطابع التاريخى ، التى وصلت الى ذروتها الجمالية مع الجزءين الأول والثانى لفيلم «**ايفان الرهيب**» (١٩٤٤ ـ ١٩٤٦) من اخراج « **ايزنشتين** » ، وهو الفيلم الذى يمكن اعتبـاره انعكاســا على نحو ما « **لفيلم الفن** » ، وهو الأمر الذى سوف يبدو جليا أيضا مع افتتان السينما المجرية الدائم بموضوعات أدبية ، كما سوف يتضح فى الفصلين الخامس والسادس عشر ·

وعلى الرغم من أن موجة « فيلم الفن » لفظت أنفاسها الأخيرة سريعا ، الا أن نجاحها التجارى كشف عن وجود جمهور واسع ، يميل الى مشاهدة قصص جادة على الشاشة ، أكثر من رغبته فى مشاهدة مطاردات كوميدية أو مسرحيات الفودفيل ، مما كان سببا فى اقناع المنتجين فى جميع أنحاء العــالم بضرورة النظرة الجادة للمضمون فى أفلامهم ، لذلك لم يكن غريبا أن **مخرجين مثل « جريفيث » و « فوياد » بدءوا فى اتخاذ القصص الجادة محورا يقيمون حوله بناء بصريا معقدا ، سواء من خلال المونتاج**

أو من خـلال الميزانسين ، وهو ما جعل « فيلم الفن » يفقد جمهوره ، كما أن حالة الفوضى التى سادت سوق السينما العالمية خلال سـنوات الحرب الأولى كانت سببا آخر فى الاسراع بنهايته ٠

لذلك فان حركة « فيلم الفن » قد استطاعت خلال عمرها القصير أن تجعل فن السينما أكثر احتراما ، من الناحية الاجتماعية والثقافية ، كما زادت من النظرة المحترمة لصناعة السينما ذاتها ، كما أنها كانت سببا فى أن تجعل بعض الفنانين أكثر وعيا بأهمية تطوير أسلوب خاص فى التصوير السينمائى ، يتخلى عن الايماءات الخشنة وتعبيرات الوجوه المبالغ فيها التى تعود لمسرح القرن التاسع عشر ، من أجل أسلوب أكثر دقة ورقة فى التمثيل ٠ فقد كان التمثيل المسرحى ضروريا لكى يشاهده المتفرج الساكن الجالس بعيدا عن خشبة المسرح ، لكن تلك المسافة الثابتة بين المتفرج وما يراه لا وجود لها فى فن السينما ، حيث تتغير العلاقات المكانية بشـــكل دائم من خلال التوليف أو حركة الكاميرا ٠ بل انه فى أكثر المسرحيات المصورة تقليدية ــ تلك التى يتم تصـويرها فى لقطة عامة بكاميرا ثابتة واحدة ، وحيث لا يوجد قطـع الا بين المشـــاهد ــ فان الشخصيات تظهر على الشاشة أكبر كثيرا فى حجمها مما تبدو عليه على خشبة المسرح التقليدى ، لذلك فان الايماءات والحركات المسرحية تصبح مبالغا فيها الى درجة العبث ٠ وباختصار ، فان كاميرا « فيلم الفن » التى تجسد عين متفرج المسرح ، علمت جيلا من صـــانعى الأفلام الاختلاف الجذرى بين عين المتفرج والكاميرا ، فان العين البشرية ترى الأشياء لكنها أيضا قد تشوهها أو تتجاهلهـا وتتحول عنها ، بينما لا يمكن لعدسـة الكاميرا الا أن تكون شديدة التدقيق ، فهى تسجل كل لمحة ولفتة ، كما أنها قادرة على تكبير أدق خلجات الوجوه ، فتجعلها شديدة المبالغة على الشاشة ، لذلك فان التمثيل السينمائى كان عليه أن يطور تقاليده الخاصة ويطوعها لقدرة الكاميرا السينمائية على تسجيل التفاصيل الواقعية بأمانة بالغة ٠ وفى هذا المجال ، فان التمثيل المسرحى للممثلين فى « أفلام الفن » ، كان النموذج السلبى الذى ينبغى تحاشيه لوضع تقاليد جديدة للتمثيل السينمائى ٠

أخيرا ، فان «أفلام الفن» كانت أيضا مسئولة عن زيادة الطول المعتاد للأفلام من بكرة واحدة الى خمس بكرات أو أكثر ، خاصة مع تزايد الاقبال الجماهيرى عليها ، فعلى حين كان فيلم « اغتيال دوق جيز » لا يتجاوز ٩٢١ قدما ، أو ما يقل قليلا عن خمس عشرة دقيقة باستخدام سرعة العرض

الخاصـــة بالأفلام الصـــامتة ، فان واحدا من أهم « أفـلام الفن » وهو « **الملكة اليزابث** » (١٩١٢) من اخراج « **لوى مير كانتون** » يبلغ ثلاث بكرات ونصـفا ، أو حوالى خمسين دقيقـة ، ولقد سبق لنا أن ذكرنا القصة التى تحكى عن استيراد « أدولف زوكور » لهذا الفيلم الى الولايات المتحدة ؛ لكى يثبت «لشركة حقوق الأفلام» أن المتفرج الأمريكى سوف يجلس ليشاهد فيلما يزيد طوله عن بكرة واحدة ، ويدفع دولارا كاملا من أجل هذا العرض • وفى بلاد مثـل بريطانيا وفرنسا وايطاليا وألمانيا والدول الاسكندنافية كانت أكثر محافظة بالنسبة لطول الفيلم ، فان النجاح التجارى « لفيلم الفن » كان مسئولا أيضا عن اتجاه المنتجين للأفلام الطويلة •

الأفلام الايطالية الضخمة والمبهرة

ليس هناك بلد قد ساهم بقدر المساهمة التى قامت بها ايطـاليا فى الصعود السريع للفيلم الروائى الطويل ، من خـلال انتاجها لأفلام تاريخية مبهرة ، جلبت لها شهرة عالمية واسعة فى السنوات القليلة التى سبقت الحرب الأولى • ويقال ان صناعة السينما الايطالية قد بدأت ببناء **استوديوهات** «**تشينى**» فى روما عام (١٩٠٥ ــ ١٩٠٦) ، على يد المخترع السـابق «**فيلوتيـا ألبرينى** » (١٨٦٥ ــ ١٩٣٧) ، حيث أنتجت هذه المؤسسة أول فيلم تاريخى ايطالى « **سقوط روما فى الأسر** » (١٩٠٥) ، لكنها كرست معظم سنواتها الأولى لانتـاج أفلام كوميدية قصـيرة على الطريقة الفرنسية ، وأفلام ميلودرامية على طريقة الموضة الرمزية آنذاك ، والتى قامت ببطولتها **الممثلة** « **ليدا بوريللى** » (١٨٨٤ ــ ١٩٥٩) بتجسيدها لنموذج المرأة الفاتنة القاتلة ، وكانت السبب فى ظهور **النموذج الأمريكى لها** « **تيدا بارا** » (١٨٩٠ ــ ١٩٥٥) • لقد بدأ الممولون الايطاليون فى الاهتمـام المتزايد بصـناعة السينما ، مما أدى الى ظهـور العديد من الشركات المنافسـة ، وعنـدما قامت شركة أفـلام « **امبروزيو** » فى « تورينو » بانتاج فيلم « **الأيام الأخيرة لبومبى** » (١٩٠٨) من اخراج « **لويدجى مادجى** » (١٨٦٧ ــ ١٩٤٦) ، قامت استوديوهات « تشينى » بالاهتمام مرة أخرى بالموضوعات التاريخية ، فقدمت أفلاما روائية طويلة من اخراج « **ماريو كازيرينى** » (١٨٧٤ ــ ١٩٢٠) مثل « **كاتيلينى** » و « **شينشى** » (١٩٠٩) و « **لوكريتسيا بورجيـا** » و « **ميسـالينا** » (١٩١٠) ، فى نفس الوقت الذى أسست فيه « شركة باتيه » فرعـا لأفلام الفن فى ميلانو ، لانتاج المسرحيات التاريخية المصورة ، وتلك كانت البداية للازدهار المفاجىء الذى شهده هذا النمط من الأفلام •

فبين عامي ١٩٠٩ – ١٩١١ ، ظهر طوفان من الأفلام التاريخية التي تحمل عناوين مثل « **يوليوس قيصر** » (١٩٠٩) و « **سقوط طروادة** » (١٩١٠) من اخراج « **جوفاني باستروني** » ، و « **بروتس** » (١٩١٠) من اخراج « **انريكو جواتسوني** » ، و « **القديس فرانسيس** » (١٩١١) لنفس المخرج ، ولكن عام (١٩١٣) شهد أول انتساج شديد الضخامة والابهار فى فيلم من عشر بكرات ، الذى كان **اعادة لفيلم « الأيام الأخيرة لبومبى »** من اخراج « **ماريو كازيريني** » و « **امبروزيو** » ، (وقد ظهر فى نفس العام فيلم آخر يحمل نفس العنوان من اخراج الممثل «**انريكو فيدالى**» ومن انتاج شركة « باسكوالى » فى تورينو) • وكما يشير **المؤرخ « فرنون جارات »** ، فان القصد الوحيد من انتاج هذا الفيلم كان **الابهار والربح التجارى بسبب طوله الزائد ، واستخدامه للمجاميع التى تصل الى الف كومبارس** • لهذا فان الفيلم الذى أرسى تقاليد الأفلام التاريخيه المبهرة ، وحقق نجاحا للسينما الايطالية فى الأســواق العــالمية ، كان فيــلم « **كوفاديس** » الذى أخرجه « **انريكو جواتسوني** » لشركة « تشينى » فى بدايات عــام (١٩١٣) ، والمقتبس عن رواية « **هنريك سينكيفتش** » الحائز على جائزة نوبل • استخدم فيلم « كوفاديس » **الديكور ذا الثلاثة** أبعاد (بدلا من الستائر التى يتم رسم المناظر عليها فى الخلفية) ، كما استخدم مشاهد المجاميع ذات الخمسة آلاف كومبارس ، ومشاهد المطاردة التى يتم تصويرها على كاميرا متحركة على قضبان ، واستخدام النيران الحقيقية لتصوير حرق روما ، علاوة على الأسود الحقيقية التى كان من المفترض أن تلتهم المسيحيين • من ناحية أخرى ، فلم يكن فيلم «كوفاديس» الا سلسلة من المشاهد المتتالية ، والتى لا تحتوى الا على **سرد بدائى** ، ولكن شهرته العالمية جاءت بسبب ابهار الانتاج ، مما عاد على المنتجين بأرباح تساوى عشرين ضعفا من تكاليف الانتاج ، التى كانت تبلغ ٤٨٠ ألف ليرة أو حــوالى مائة الف دولار بســعر العملة فى تلك الفترة • ولأن نجاح « كوفاديس » كان ظاهرة غير عادية ، فان الموظفين فى شركة « تشينى » كانوا مضطرين للعمل طوال الأربع والعشرين ساعة لبضعة شهور ، لكى يستطيعوا تحقيق الطلبات العالمية لشراء نسخ من الفيلم • كان الفيلم التالى أكثر ابهارا وعظمة وتميزا من انتاج **شركة « ايطاليا »** ، وهو فيلم « **كابيريا** » (١٩١٤) الذى أخرجه « **جوفانى باسترونى** » (تحت اسم بييرو فوســكو) والذى تكلف انتاجه مليون ليرة • كتب باسترونى سيناريو الفيلم بنفسه بعد اثنى عشر شهرا من البحث فى مكتبة اللوفر ، كمــا دفع للروائى الايطالى الشهير « **جابرييالى دانونسيو** » خمسين ألف ليرة ذهبا لكى يضع اسمه على الفيلم،ويكتب العناوين الفرعية بين المشاهد•

تم تصوير الفيلم فى تورينو طوال ستة شهور ، فى ديكورات هائلة من ثلاثة أبعاد ، كانت أضخم ديكورات يتم بناؤها لتصوير فيلم آنذاك ، كما تم تصوير اللقطات الخارجية فى تونس وصقلية وجبال الألب ٠ لهذا جاء فيلم « كابيريا » ملحمة هائلة عن الحرب بين روما وقرطاجنة ، وهو ما جعل المؤرخ « فيرنون جارات » يطلق عليه « الذروة المثيرة للدوار فى تاريخ السينما الايطالية » ٠ يحكى الفيلم ببكراته الاثنتى عشرة ، بسرد درامى مركب ، عن تلك الحرب ، بداية من حرق الأسطول الرومانى فى سيراكوزا (الذى استخدم فيه أعظم مؤثرات خاصة ظهرت على الشاشة لمدة عشرين عاما تالية) ، وحتى عبور « هانيبال » لجبال الألب وسلب « قرطاجنة » ٠

وبصرف النظر عن ابهار الديكورات والمناظر ، فان فيلم « كابيريا » يحتوى على بعض الابداعات المهمة فى التكنيك السينمائى ، التى أثرت تأثيرا كبيرا على مخرجين مثل «**سيسيل ب٠دى ميل**» و «**أرنست لوبيتش**»، بالاضافة الى « **جريفيث** » ٠ فالفيلم يتميز **باللقطات الطويلة التى تسير فيهـا الكاميرا فوق قضـبان فى حـركة هادئة لتتابع الحدث** (بحركة الترافلنج) ، وهو ما يسمح للكاميرا بأن تتجول بحرية داخل الديكورات الشاسعة ، وتقترب أحيانا فى حركتها من الشخصيات لتصـورهم فى لقطات قريبة ، ثم تعاود الابتعاد لكى تقوم بتصوير الحدث فى تكوين جمالى جديد ٠ استطاع « باسترونى » بمساعدة المصور الاسبانى المبدع « **سجوندو دى شومون** » (١٨٧١ ــ ١٩٢٩) ابتكار قضبان (سجلهـا باسترونى باسمه) ، وبرافعة كاميرا بدائية ، لكى يستطيع تصوير تلك اللقطات التى تتحرك فيهـا الكاميرا حركة معقـدة ٠ وعلى الرغم من أن **جريفيث** سوف يستخدم التكنيك ذاته بحيوية أكبر فى فيلميه « **مولد أمة** » (١٩١٥) و « **التعصب** » (١٩١٦) ، فانه لا مجـال للشـك فى أن « **باسترونى** » **كان أول مخرج على الاطلاق حاول استخدام هذا التكنيك على نطاق كبير** ، مما كان سببا لبعض الوقت فى اطلاق اسم « **حركة كابيريا** » على اللقطات التى تقوم بمحاكاة هذا التكنيك ٠ وهناك ابداعات أخرى فى « كابيريا » ، **مثل الاستخدام الواعى للضوء الصناعى (الكهربائى) ، لخلق تأثيرات درامية ، وفى استخدامه للتلاعب شديد الذكاء والاقناع لوسائل التحميض والطبع الفوتوغرافى ، واستخدام التمثيل البعيد عن النزعة المسرحية ، وذلك الجهد الهائل فى اعادة بناء الفترة التاريخية بأدق تفاصيلها** ٠

عرض فيلم « كابيريا » للمرة الأولى عشية الحرب ، وتجاوز فى نجاحه فيلم « كوفاديس » ، لكنه لم يحقق للمنتجين النجاح الاقتصادى

المأمول ، فقد أنهت الحرب الأولى ، على نحو مفاجىء ، السيطرة الاقتصادية والجمالية التى حققتها السينما الايطالية لفترة قصيرة من الزمن ، كما أن وقوع ايطاليا تحت ظل الفاشية ـ فى الفترة التالية ـ أعاق عودة الروح المنتعشة للسينما الايطالية حتى نهاية الحرب الثانية · ولكن يبدو لنا واضحا كيف أن هذا الفيلم قد أصـــبح هو النموذج الذى أقام عليه « دى ميل » و « لوبيتش » أفلامهما التاريخية المبهرة ، كما ترك أثرا كبيرا على طرائق السرد السينمائى فى أفلام « جريفيث » الملحمية المهمة · وفى الحقيقة أن « جريفيث » قد تحدث عن رؤيته لفيـــلمى « كوفاديس » و « كابيريا » ، بينما كان فى مرحلة الاعداد لفيلم « مولد أمة » ، وليس هناك مجال للشك فى تأثيرهما على نضجه الفنى فى وقت كان يبحث فيه عن شـــكل سينمائى ملائم ، يستطيع به أن يقدم صياغته الملحمية للتاريخ الأمريكى ، (ويقال ان « جريفيث » قد اشترى نسخة خاصة من فيلم « كابيريا » ودرسها دراسة مستفيضة أثناء تصويره لفيلم « مولد أمـة ») ·

د • و • جريفيث واكتمال
شكل السرد السينمائى

ان انجاز « **ديفيد وارك جريفيث** » (١٨٧٥ ــ ١٩٤٨) يعتبر انجازا غير مسبوق فى تاريخ الفن الغربى ، ومن ثم تاريخ فن السينما ، ففى خلال فترة قصيرة لم تدم أكثر من ٦ سنوات ، بين اخراجه لأول أفلامه ذات البكرة الواحدة عام (١٩٠٨) ، وفيلمه « **مولد أمة** » عام (١٩١٤) ، **وضع جريفيث أسس لغة السرد الروائى فى السينما كما نعرفها اليوم** ، وحول الوسيط الفنى الجديد من كونه مجرد تسلية لا علاقة لهـا بالجماليات الى شكل فنى مكتمل النضج • لهذا لم يكن غريبا أن ينظر مؤرخو السينما الى جريفيث على أنه « **الأب الشرعى للتكنيك السينمائى** »، **أو « الرجل الذى اخترع هوليوود » أو « أول مؤلف عظيم فى تاريخ السينما » ، أو « شكسبير الشاشة »** ، ومع ذلك فان وضع جريفيث كفنان ظل موضع جدل مستمر بين دارسى السينما خلال ستين عاما ، منذ اخراج أفلامه المهمة ، كما أن موقف النقاد منه قد شهد تذبذبا كبيرا لم يتعرض له فنان بمثل أهميته فى تاريخ السينما • لقد كانت المشكلة أن جريفيث هو فى جوهره **شخصية تحتوى على تناقض** ، فقد كان بلا شك فنانا عبقريا فى مجال السينما الروائية ، التى أعطاها أول رؤية فنية ، لكنه كان أيضا شخصـا رومانتيكيا ينتمى الى الجنوب الأمريكى ، وصاحب طموحات متضخمة تجـاه الثقافة الأدبية ، ونزوع الى الميلودرامية العاطفيـة • **لقد كان جريفيث هو أول من برع فى امتلاك الحرفية السينمائية ، كما كان أول شاعر سينمائى ، لكنه كان أيضـا متعصـبا راديكاليا مشوش الذهن ، عاجزا عن التفكير المجرد عن الهوى ، وشخصا ينظر للتاريخ الانسانى ــ بالمعنى الحرفى للكلمة ــ على أنه صراع بين الأسود والأبيض مثل المسرحيات الميلودرامية للقرن التاسع عشر** • لذلك يمكن القول ان جريفيث يمثل تناقض انسان القرن التاسع عشر ، الذى استطاع أن يضع قواعد الشكل الفنى لفن ينتمى للقرن العشرين • لذلك ، فاننا نجد آثار

هذا التوتر فى التفاوت داخل أفلامه ، سواء من ناحية الذوق الفنى أو الأحكام الأخلاقية ، لكن هناك تناقضا آخر فى شخصية جريفيث ، قد يكون من الصعب توضيحه بشكل منطقى ، وان كان يثير قضايا جوهرية فى طبيعة فن السينما ذاته ، وهو التناقض اللصيق بكونه **عبقريا يعانى من الضحالة الثقافية والوجدانية** • واذا وضعنا فى الاعتبار ذلك القصور فى رؤية جريفيث ، فان من المؤكد أنه لم يعرف النفاق أو الخداع ، لكنه كان يتسم بضيق الأفق الثقافى الى درجة خطيرة بالنسبة لأى فنان عظيم فى أى وسيط فنى •

سنوات التكوين

كان جريفيث هو الابن السابع لكولونيل فى الجيش الكونفدرالى من أبطال الحرب الأهلية ، له شهرته بين أهل الجنوب ، ولقد ولد جريفيث فى منطقة بولاية كنتاكى بالقرب من حدود انديانا فى عام ١٨٧٥ • لم تكن عائلة جريفيث غنية ، لهذا تعرضت للفقر الشديد خلال سنوات الاصلاح لكنها ظلت متعلقة بالماضى ، لهذا ترعرع الطفل ديفيد وسط **الأساطير الرومانتيكية عن الجنوب القديم وقيمه التقليدية عن الشرف والفروسية والنقاء الأخلاقى** ، وهو ما كان متسقا مع ميل جريفيث للشعراء والروائيين المشهورين فى العصر الفيكتورى ، واعلائهم لشأن القيم الرومانتيكية الفطرية ، التى لم يستطع جريفيث فى أية فترة من فترات حياته أن يخرج عن طوقها • وعندما مات الأب عام (١٨٨٥) (وكان جريفيث يزعم دائما وكأنه يحكى حكاية رومانتيكية أن موت الأب كان بسبب جراح قديمة من أيام الحرب الأهلية) ، قامت الأم بالنزوح مع العائلة الى لويسفيل ، حيث حاولت أن تدير مشغلا للتطريز لم يحقق نجاحا كبيرا ، مما أدى الى معاناة جديدة من الفقر ، تركت تأثيرها على الطفل الصغير • لقد كانت ظروف جريفيث مشابهة لتلك التى عاشها ديكنز (وهناك فى الحقيقة أكثر من تشابه بين هذين الفنانين) • فقد اضطر جريفيث الى أن يترك مدرسته ويعمل ليساعد أسرته •

وبعد سلسلة من الأعمال الوضيعة فى لويسفيل ، أصبح جريفيث مولعا بفن المسرح ، وتنقل مع الفرق الجوالة فى الغرب الأوسط • وربما لم يكن جريفيث موهوبا فى مهنة التمثيل وان كان متحمسا لها • وساعده فى ذلك مظهره الجميل (لقد ظل طوال حياته أنيقا وكل صوره تبدو كأنها تماثيل جميلة) ، لكنه ظل بين عامى ١٨٩٧ و ١٩٠٥ يتنقل من منيابوليس الى نيويورك الى سان فرانسسكو ، ليسكن فى فنادق رخيصة ، محاولا أن يكسب عيشه من العمل فى المناجم تارة وفى مواسم

الحصاد تارة أخرى ، ليعود فى عام ١٩٠٦ من سان فرانسسكو الى الشرق ، عندما وجد دورا محترما فى مسرحية « اليزابث ملكة انجلترا » ، التى قدمتها فرقة « نانسى أونيل » ، وليتزوج بعدها بفتاة الفرقة « لندا آرفيدسون » (١٨٨٤ ـ ١٩٤٩) ، وليبدأ فى **كتابة مسرحية « العبيط والفتاة »** ، التى كانت ميلودراما جادة مقتبسة من تجاربه الخاصة خلال تجواله وعمله فى مزارع كاليفورنيا ٠

ظل طموح جريفيث طوال حياته هو أن يصبح كاتبا من الطراز الفيكتورى ، مثل الأدباء الذين أعجب بهم فى صباه ، لكنه للأسف لم يكن يملك قدرات لغوية جيدة ، لذلك فان أغلب كتاباته تتسم بالبلاغة الجوفاء ، وان كان قد استطاع ـ بشكل يشبه المعجزة ـ أن يبيع مسرحيته الأولى بألف دولار للسمسار الفنى « جيمس ك ٠ هاكيت » الذى أنتجها فى العاصمة واشنطن فى خريف ١٩٠٧ ، لكن « العبيط والفتاة » قوبلت بالانتقاد ، وانتهى عرضها بعد أسبوعين ، وان جعلت جريفيث أكثر اقتناعا بموهبته وتصميما على الاستمرار فى العمل الأدبى ٠ وخلال عام ، استطاع أن ينشر بعض القصائد والقصص القصيرة فى مجلات الطبقة الوسطى واسعة الانتشار ، كما **أكمل مسرحية جديدة ، كانت دراما ملحمية من أربعة فصول عن الثورة الأمريكية بعنوان « الحرب »** ، تعتمد فى مادتها على اليوميات والخطابات التى تنتمى لتلك الفترة ، وعثر عليها جريفيث فى مكتبة نيويورك العامة ٠ وعلى الرغم من أن جزءا كبيرا من مادة هذه المسرحية قد استخدمه فى **فيلمه الملحمى « أمريكا »** (١٩٢٤) ، فان مسرحيته لم تعرض أبدا على خشبة المسرح ، مما دفع بجريفيث الى أن يبحث لنفسه عن عمل أكثر استقرارا ٠ لجأ جريفيث فى أواخر عام ١٩٠٧ الى صديقه القديم « ماكس ديفيدسون » ، الذى كان زميله فى فريق التمثيل فى «لويسفيل» قبل أن ينتقل ليقيم فى نيويورك ٠ **نصحه الصديق بأن يكسب عيشه ببيع قصصه لشركات الأفلام التى كانت قد تزايد عددها فجأة فى المدينة ، لكن جريفيث عارض الفكرة فى البداية خوفا من أن سمعته الأدبية قد تتلوث حين يرتبط اسمه بالوسيط الفنى الجديد الذى كان يراه فنا سوقيا** ٠ لقد كان يعرف القليل عن عالم الأفلام فى تلك الفترة ، لكنه كان ينظر اليها باحتقار كامل ، ومع ذلك ، ولأنه كان يبحث عن لقمة العيش ، ولأن القصص السينمائية كانت تباع حينئذ بخمسة دولارات للقصة ، فانه اضطر الى أن يقوم **باعداد النص السينمائى عن مسرحية « لاتوسكا »** للمؤلف « فيكتوريان ساردو » ، واستخدم اسم الشهرة الذى عرف به فى عالم المسرح « لورانس جريفيث » ، وقدم النص الى **« ادوين اس٠ بورتر » فى شركة استوديوهات اديسون** ٠ لكن بورتر رفض السيناريو بسبب احتوائه على مشاهد كومبارس عديدة أكثر

مما يحتمله أى فيلم ، غير أنه أعجب بمظهر الفتى الشـــاب ، وهكذا **عرض على جريفيث أن يقوم ببطولة الفيلم الذى كان يقوم باعداده واخراجه « الانقاذ من عش النسر »** ، مقابل أجر خمسة دولارات فى اليوم • وقبل جريفيث العرض وهو مكتئب ، وبعد انتهاء الفيلم لم يكن بورتر بحاجة الى الممثل وكاتب الســـيناريو جريفيث ، مما اضطر جريفيث الى أن يتقدم بقصصه السينمائية **لشركة « بيوجراف وميوتوسكوب »** الأمريكية •

البداية فى شركة بيوجراف

تأسست شركة « بيوجراف وميوتوسكوب » الأمريكية عام ١٨٩٥ بواسطة عدة شركاء ، من بينهم « **وليم ديكسون** » مخترع « الكاينيتوجراف » و « الكاينيتوسكوب » ، وذلك بعد أن ترك معامل اديسون اثر مشاجرة مع مديرها الادارى • وهكذا تحول ديكسون مع شركائه الى اتقان تقنيات وآلات الصور المتحركة ، التى كانت تنافس آلات اديسون دون أن تنتهك حقوق التسجيل • اخترع ديكسون آلة نقالة من نوع صندوق الدنيا ، هى « الميوتوسكوب » لشركته ، ثم اخترع بعدهـــا كاميرا وآلة عرض « بيوجراف » اللتين تفوقتا على آلات اديسون • وعلى الرغم من أن شركة بيوجراف الأمريكية (التى أسقطت كلمة ميوتوسكوب من اسمها بعد فترة وجيزة من التحاق جريفيث بها) كانت احدى شركات حقوق الفيلم منذ عام (١٩٠٩) ، الا أنها كانت تمثل المنافسة الوحيدة المهمة لاديسون ، كما أنها قامت بتوظيف العديد من أكثر الأشخاص موهبة فى مجال صناعة السينما ، وكان من بينهم المصور السينمائى الذى سوف يصبح **المصور الخاص لجريفيث وهو « ج• و• بيلى بيتزر »** (١٨٧٢ ـ ١٩٤٤) •

وفى أواخر ١٩٠٧ ، عانت الشركة من متاعب خطيرة،فقد كانت مدينة بمبلغ ٢٠٠ ألف دولار للبنوك ، كما أن الجمهور كان قد بدأ يفقد الاهتمام بأفلامها ، علاوة على أن صحة وحيوية مخرج أفلامها « والاس ماكتشيون » كانت تتدهور بسرعة ، وتراجع معدل انتاجها الذى كان يتراوح حول فيلمين من أفلام البكرة الواحدة كل أسبوع • **لقد كان واضحا أن الشركة فى حاجة الى مخرج جديد** ، لكن القليلين المتمرسين بهذه الصناعة فى تلك الأيام كانوا جميعا يعملون لدى الشركات الأخرى ، وهكذا فان الفرصة جاءت لجريفيث ـ الذى كان تعاقده مع الشركة كممثل وكاتب للقصص ـ لكى يخرج الأفلام ، عندما تناهى الى سمع المدير العام للشركة « هنرى مارفن » بعض الملاحظات الذكية التى أبداها « جريفيث » للمصـــور السينمائى « آرثر مارفن » شقيق المدير العام •

ولقد كان أول أفلام جريفيث متوائما مع شخصيته ، عندما اختار موضوعا له قصة ميلودرامية (وعنصرية أيضا) ، عن طفل يقوم الغجر باختطافه ويتم انقاذه ، بعد معركة يتم فيها تبادل اطلاق النيران ٠ لقد كان ذلك هو فيلم « **مغامرات دوللى** » ، الذى لم يكن الا (« الانقاذ من عش النسر » دون أن يكون هناك نسر)،أو بكلمات أخرى فانه لم يكن الا واحدا من تلك الأفلام النمطية العديدة ذات الجاذبية الجماهيرية آنذاك ، والتى تدور دائما حول طفل مفقود أو مختطف ٠ قام جريفيث بتصوير فيلمه خلال يومين فى يونية ١٩٠٨ فى « ساوندبيتش » فى ولاية كونكتيكت ، واستطاع انجازه بقدر كبير من النصائح والدعم المعنوى من كل من « بيتزر وآرثر مارفن » الذى قام بتصوير الفيلم ٠ وعلى الرغم من أن الفيلم خلا من الابداع ، الا أنه أثار احترام الشركة ، مما أتاح لجريفيث عقدا بخمسة وأربعين دولارا فى الأسبوع لاخراج الأفلام ، ونسبة واحد فى الألف من السنت عن كل قدم من شريط الفيلم يتم بيعه ٠ وقد تم العرض الأول للفيلم فى يوليو بعد شهر واحد من تصويره ، وكان جريفيث قد أخرج بالفعل خمسة أفلام واستكمل فيلما سادسا كان قد بدأه مخرج آخر ٠ (يذكر **الناقد وليم جونسون** أن **فيلم** « **دوللى** » يحتوى على لقطة من زاوية مرتفعة تستخدم عمق المجال ، بالاضافة الى لقطة أخرى لعربة الغجر وهى تبتعد الى خلفية الكادر بعيدا عن الكاميرا ، وهى اللقطات التى تستخدم تقنيات غير مسبوقة قبل عام ١٩٠٨ ، وهو مما **يوحى بأن جريفيث كان لديه مفهوم أكثر عمقا للمكان السينمائى** أكثر من أى من المخرجين المعاصرين) ٠

سنوات الابداع : (١٩٠٨ ــ ١٩٠٩) والسرد بالعلاقة بين اللقطات :

وفى السنوات الخمس التالية ، أخرج جريفيث لشركة « بيوجراف الأمريكية » ما يزيد على ٤٥٠ فيلما ذات البكرة أو البكرتين محاولا أن يجرب فيها كل تقنيات السرد ، التى سوف يستخدمهـا فيما بعد فى فيلميه « **مولد أمة** » (١٩١٥) و « **التعصب** » (١٩١٦) ، وهى التقنيات التى سوف تصـبح جزءا من قواعد اللغة السينمائية ٠ ومع ذلك فان جريفيث فيما يبدو لم يكن واعيا تماما بابداعاته ، على الأقل فى خلال ممارسته لها ٠ لقد كانت بالنسبة اليه مجرد نتائج لمحاولته أن يجد حلولا عملية أكثر من كونها تنظيرا مجردا ، ولأن طريقته فى اكتشافها كانت تعتمد على الحدس والتجريب ، وليس على رؤية جمالية وشكلية واضحة ٠ لقد كانت هناك قواعد قليلة جدا للسرد السينمائى آنذاك ، لذلك وجد جريفيث نفســـه حرا فى أن يحكى القصص بالطريقة التى تتيحها له مقتضيات الظروف ، وحسبما تقوده عناصر الحكاية ذاتها ، ولو كانت لديه أية طريقة منهجية على الاطلاق فهى تتألف ببساطة من **خلقه للتوازى بين تقاليد السرد المسرحى ــ التى كان يعرفها من خلال تجربته الطويلة**

كممثل ـ وأدوات سينمائية متفردة كان يكتشفها بالصدفة اثناء عمله . كما كانت أدوات السرد النابعة من روايات العصر الفيكتورى ـ التى أحبها جريفيث فى شبابه ـ نموذجا من النماذج التى اعتمد عليها خلال عمله . وفى النهاية ، فان جريفيث استطاع أن يمزج بين الطرائق المسرحية والروائية والطرائق السينمائية معا ، مضيفا اليها اكتشافات الآخرين مثل « بورتر » و « باسترونى » ، وأن يصهر هذه العناصر جميعها ، لكى يخلق لغة سردية بصرية هى ما نسميها اليوم « السينما » . وفى خلال رحلته الفنية يمكن القول ان « جريفيث » قد قدم ما يشبه الترجمة الحرفية لطرائق السرد الروائية التى تنتمى الى القرن التاسع عشر ، ليحولها الى لغة سينمائية ، ولقد كانت أفلامه من القوة والتأثير بحيث انها فرضت على السينما شكلا روائيا ، لم تستطع أن تتحرر منه الا عندما ظهرت الى الوجود تقنيات ونظريات سينمائية جديدة .

وفى الحقيقة أن هناك احساسا سائدا بين دارسى السينما المعاصرين بأن دور جريفيث كمبدع قد تم تضخيمه ، وأن « الابداع لم يكن الا مسألة تأثر بعض صانعى الأفلام ـ الذين يتسمون بالجرأة ـ ببعضهم البعض » ، كما تقول **المؤرخة والناقدة « كريستين طومسون »** ، التى ترى أن الانتقال من السينما البدائية الى السينما الكلاسيكية بين عامى ١٩٠٧ و ١٩١٧ « كان يعتمد على الابداعات الفردية ، ولكن أشخاصا مثل « **جريفيث** » و « **موريس تورنيه** » قد أسهما فى تغيير الممارسات الانتاجية والتقنيات السينمائية فى حدود ضيقة ، لأنهم كانوا محكومين بنظام انتاجى صارم ومتكامل » . وفى ضوء الأبحاث المستفيضة التى قامت بها كريستين طومسون ، **ومؤرخون معاصرون آخرون مثل « بارى سولت »** ، فانه ليس هناك مجال للشك فى أن نظم الانتاج كانت بالفعل شديدة الصرامة آنذاك ، كنتيجة للازدهار المفاجىء لدور العرض الرخيصة « النيكل أوديون » بين عامى ١٩٠٦ ـ ١٩٠٨ ، وأن السرد السينمائى كان متلائما مع طرائق الانتاج ، ولكن المسألة التى أريد التأكيد عليها هو أن جريفيث كان شخصا بارزا ـ وقد لا يكون شديد الأهمية والتأثير ـ **فى تحويل نظم الانتاج من الطرائق البدائية الى الطرائق الكلاسيكية** ، وان الوثائق التاريخية تؤكد أن أفلام جريفيث فى « شركة بيوجراف » كانت ذات شعبية هائلة لدى الجمهور المعاصر له ، حتى ان المخرجين الآخرين كانوا يقلدونها كما كانوا يقلدون طريقته فى الانتاج . كما أنه ليس هناك مجال للشك فى مجال التاريخ الاجتماعى أن شهرة وذيوع فيلم « مولد أمة » ، والجدل الذى أثاره ، قد خلقت تغيرا لا يمكن انكاره فى نظرة كل الناس تجاه الأفلام وأهميتها . ومن ناحية أخرى ، فان جريفيث لم يكن يعمل فى فراغ ، اذ كانت أعماله وانجازاته على صلة وثيقة بالسياق الذى كان يعيش فيه .

لقد كان مفهوم الاخراج السينمائى فى أفلام الفترة البدائية الأولى ينحصر فى اعتبار الكادر شبيها بخشبة المسرح ، التى يدور عليها الحدث ويراها المشاهد كأنه يجلس على مقعده فى صالة المسرح ، لذلك فان الحركة داخل الكادر كانت لا تختلف عن حركة الممثلين على خشبة المسرح . ولكن نهاية هذه الحقبة شهدت ظهور الأفلام ذات اللقطات العديدة ـ مثل أفلام المطاردات على نحو خاص ـ وهو ما اقتضى أن يهتم الاخراج السينمائى باتساق الحركة بين اللقطات المتتابعة ، (ففى مشاهد المطاردات ينبغى أن تتحرك جميع الشخصيات عبر الكادر فى نفس الاتجاه من لقطة الى أخرى والا ظهروا وكأنهم فى مواجهة بدلا من المطاردة) . ان هذه الطريقة **فى الحفاظ على اتجاه الحركة على الشاشة تسمى اليوم « نظام المائة والثمانين درجة للتصوير »** ، حيث يفترض أن هناك خطا وهميا يفصل بين الكاميرا والحدث ينبغى على الكاميرا ألا تتجاوزه ، حتى لا ينشأ اضطراب وتشوش فى حركة الممثلين والأشياء على الشاشة . ان هذا يضمن أن يرى المتفرج الحدث كله من نفس الجانب ، فعندما نرى البطل وهو يتابع اللصوص فى حركة هروبهم التى تتجه من يسار الكادر الى اليمين ، ينبغى ألا تقوم الكاميرا بعبور الخط الوهمى لتصور الحدث من الجانب الآخر ، والا بدت بعض الشخصيات وكأنها تتحرك حركة عكسية غير مفهومة . ومن الواضح أن قاعدة المائة والثمانين درجة لم تكن من ابتكار شخص بعينه ، ولكنها تطورت **عبر ممارسة التجربة والخطأ للعديد من المخرجين (ومن بينهم جريفيث) ، كما أسهم فى حل هذه المشكلة الكثيرون من المصورين والقائمين على التوليف والمونتاج ، بالاضافة الى الوعى المتزايد للمتفرجين لضرورة استمرارية واتساق الحركة على الشاشة .** (واننى أتفق مع الناقد والمؤرخ « **واجينيشت** » ، الذى يقول فى كتابه عن أفلام جريفيث انه ليس مهما على الاطلاق العثور على أدلة تؤكد أسبقية جريفيث أو عدم أسبقيته فى اكتشاف بعض التقنيات ، **فالمهم فى الفن ليس من اكتشف تقنية ما قبل غيره ، ولكن الأهم هو من استطاع استخدامها على النحو الأفضل) .**

لقد كانت خطوة جريفيث الأولى نحو شكل السرد الكلاسيكى تتضمن استخدام **لقطات قصيرة ، تقطع الحدث الرئيسى** ، كما فعل فى فيلم « **قفاز رجل التشحيم** » (١٩٠٨) ، الذى أكمله قبل أربعة شهور من ظهور فيلم « مغامرات دوللى » ، فلأنه كان ينظر الى حرفته نظرة جادة ، أراد جريفيث أن **يعمق من التأثير العاطفى فى مشهد** يصور امرأة شابة قد نجحت توا فى انقاذ رجل من حبل المشنقة ، فبعد لقطة عامة متوسطة تظهر فيها الشجرة التى يتدلى منها حبل المشنقة ، حيث تقف الشخصيتان

الرئيسيتان ، يقطع على لقطة أكثر اقترابا يتبادل فيها الممثلان أحاسيس الصداقة الحميمة ، مما يتيح للمتفرج مزيدا من القدرة على قراءة وجوه الشخصيات وانفعالاتها ، **بدلا من الابقاء على المسافة البعيدة التى تتطلب بالضرورة الايماءات المبالغ فيها** • ان ما فعله جريفيث لا ينحصر فى تجزىء المشهد الى عدة لقطات ، وهو ما صنعه بورتر وآخرون أحيانا فى أفلام سـابقة ، ولكن انجازه الحقيقى يبدو فى تحطيمه للمسـافة البعيدة بين المتفرج والحدث ، فالقطع من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة قد قدم حلا فعالا لمشكلة السرد ، لأنه استطاع أن يوضح الصداقة التى نشأت عن الحدث الرئيسى لانقاذ البطل ، وسوف يقوم جريفيث باستخدام هذا النوع من القطع مرة بعد أخرى خلال الشهور التالية ليحقق نتائج ايجابية مذهلة •

خطا جريفيث خطوة منطقية أبعد فى تطوير هذا الاكتشاف ، ليزيد من قدرة السينما على السرد ، ففى فيلم « **بعد سنوات عديدة** » (١٩٠٨) الذى كان النسخة السينمائية **لقصيدة** « **تينيسون** » **الروائية** « **اينوش آردن** » ، يقوم جريفيث باستخدام **التوليف المتوازى لغرض مختلف تماما عن المطاردات السينمائية** ، فهو يغزل بين خطين روائيين أحدهما من وجهة نظر « آنى لى » ، والآخر من وجهة نظر زوجها الذى عاش تجربة غرق سفينته ، ومن خلال احدى عشرة لقطة يصور لنا جريفيث **المسافة المكانية والنفسية** التى تفصل بينهما ، ان هذا النوع من التوليف **يسبق اكتشاف** « **موروناو** » **و** « **كارل فرويند** » **للقطة** « **الكاميرا الذاتية** » ، **كما يسـبق أيضا** « **مونتاج التجاذب والتنافر لأيزنشتين** » • وقد استخدم جريفيث هذه الطريقة فى التوليف فى أفلامه التالية لشركة بيوجراف ، مثل فيلم « **محتكر القمح** » (١٩٠٩) ، حيث يقطع من لقطة لتاجر القمح شديد الثراء وهو يلتهم وجبة شديدة الضخامة ، الى لقطة لجامعى الغلال الفقراء وهم يقفون فى طابور الخبز ، (وهو **شكل مبكر لمونتاج تداعى الأفكار** ، الذى استخدمه المخرجون السوفيت فيما بعد) ، كما استخدم أيضـا التقنية التى أسماها « **الأشياء موضع الاهتمام** » ، عندما كان **يقطع من شخص ينظر الى شىء غير موجود فى الكادر الى لقطة لهذا الشىء نفسه** ، وهى التقنية التى سـوف تعرف فيما بعد بلقطات « **وجهـة النظر ذات الدافع** » ، عندما تقف الكاميرا فى نفس المكان الذى تقف فيه الشخصية لتوحى لنا بوجهة نظر ذاتية • كما استخدم جريفيث أيضا ذلك النوع من **التوليف الذى يوحى بالفلاش باك** ، عن طريق القطع الى لقطة أو مجموعة من اللقطات تقطع السرد الرئيسى الذى يدور فى الحاضر ، ليعود السرد الى لحظة ماضية •

وفى الحقيقة أن ما فعله جريفيث فى « شركة بيوجراف » بدءا من ١٩٠٨ ، واستمر فيه بنجاح طوال حياته الفنية ، هو « **استخدام لقطات متبادلة من ابعاد مكانية مختلفة** » ، (بمعنى اقتراب الكاميرا أو ابتعادها عن الشىء الذى تصوره من لقطـة الى أخرى) ، ولم يكن الهدف من ذلك هو تحقيق « جمل » سينمائيـة متكاملة ، ولكن الهدف من القطـع بين هذه اللقطات ذات الأحجام المختلفة هو النظر الى الحدث الدرامى من عدة زوايا أو وجهـات نظر ٠ وخلال ذلك تعلم جريفيث الأهمية الرمزية والنفسية الكبيرة **للقطات القريبـة « الكلوز أب »** ، التى تقوم بتقديـم التفاصـيل الصغيرة ، وعزلها عن خلفياتها أو الأشياء المحيطة بها ، ومن ثم اعطاؤها أهمية درامية أكبر عندما تظهر وحدها فى الكادر فى صورة مكبرة ٠ كما تعلم جريفيث أيضا الأهمية فى استخدم **اللقطة العامة البعيدة جدا** ، لكى يوحى بالمكان على نحو بانورامى ، أو ليصور مشاهد الأحداث الملحمية ، كما فعل فى « **مولد أمة** » و « **التعصب** » ٠ وبالطبع ، فان المسئولين فى « شركة بيوجراف » قد صدمتهم تجارب جريفيث ، لأنه فى فيلم « **بعد سنوات عديدة** » لم يضع أى حدث أو مطاردة كما اعتادت أفلام تلك الفترة٠ (وان واحدا من اسهامات جريفيث المهمة ، كان **رفع مستوى المضمون** فى أفلام تلك الفترة) ٠ كما بدت طريقة جريفيث فى صنع الأفلام ــ من وجهة نظر المسئولين ــ وكأنها تنتهك كل القواعد المعروفـة فى السرد ، الذى يحافظ على وحدة الزمان والمكان وتعاقب الأحداث ٠ وفى رواية « **ليندا آرفدسون جريفيث** » عن رد فعل زوجها تجاه هذا الانتقاد تكشف عن نظرة الفنان الى حرفته :

« عندما تحدث جريفيث عن رغبته فى تصوير مشهد نرى فيه انتظار « آنى لى » لزوجها الغائب ، يعقبه مشهد آخر يظهر فيه اينوش وحيدا فى الجزيرة المهجورة ، بدا الأمر كله مثيرا للاضطراب فى نظر المسئولين ، الذين قالوا له كيف لك أن تحكى قصة وأنت تقفز هكذا بين المشاهد ، فالجمهور لن يعرف ماذا تقصـــــده ، فرد جريفيث : ألم يكتب « **ديكنز** » بنفس الطريقة ؟ فأجابوه : بلى ، ولكن كتابة الرواية شىء مختلف ٠ فكان رد جريفيث ان رواية قصص الأفـــلام لا تختلف كثيرا عن فن الروايـة الأدبيـة » ٠

لقد نظر جريفيث الى الأفلام على أنها قصص يمكن أن تحكى بواسطة ترتيب اللقطـات بدلا من الكلمات ، لكن المسئولين فى « شركة بيوجراف » شعروا أن جريفيث قد ذهب الى أبعد مما ينبغى ، وظلوا متخوفين من رد فعل الجمهور ، ولكن الأمر الذى أثار دهشتهم هو أن فيلم « **بعد سنوات عديدة** » قد قوبـل بحفاوة كبيرة على أنه عمل عظيم ، كما كان أول فيلم

أمريكي تنهال عليه الطلبات للاستيراد في الأسواق الأجنبية على نحو غير مسبوق • وخلال السنوات الأولى من عمله كمخرج « بشركة بيوجراف » ، استطاعت أفلام جريفيث أن تحقق للشركة أرباحا طـائلة ، كما أصبحت « أفلام بيوجراف » علامة على الجودة الفنية والاحترام النقدى ، اللذين لم يكن ينالهما فى السابق الا أفلام المسرحيات المصورة •

كانت خطوة جريفيث التالية أكثر جرأة وراديكالية ، حيث عمد الى **تجزيء الواقع الى شـذرات مكانية وزمنية ؛ لكى يخلق احساسا بتعدد الأحداث وتوازيها ، ولكى يحقق نوعا جديدا من التشويق الدرامى** • لقد بدأ فى مثل هذه المحاولة مع فيلمه الثامن « **الساعة القاتلة** » فى أغسطس (١٩٠٨) ، ولكنه وصـل بها الى النضج فى يونية (١٩٠٩) مع فيلمه الميلودرامى « **المنزل النائى** » • أراد جريفيث فى هذا الفيلم أن يصور حدثا يحدث على ثلاثة مستويـات فى نفس الوقت ، حيث تحاول عصـابة من اللصوص أن تقتحم المنزل من الخارج ، بينما تحاول أم وأطفالها التصدى لهذا الهجوم من الداخل ، بينما نرى الأب وهو يأتى مسرعا من المدينة لانقاذ العائلة ودحر اللصوص ، كتطوير منطقى للتكنيك الذى استخدم فى فيلم « بعد سنوات عديدة » ، قام جريفيث بالقطع من حدث الى آخر مع تزايد مستمر فى سرعة القطع بينها ، حتى تلتقى الأحداث الثلاثة فى ذروة الفيلم • ان هـذا **القطع المتبـادل أو القطع المتداخل بين اثنتين وخمسين لقطـة منفصلة قد حول الذروة الدرامية فى الفيلم الى ذروة بصرية أو سينمائية فى الوقت نفسه ، حتى ان الحكاية وطريقة حكايتها قد أصبحتا شيئا واحـدا** ، أو بكلمـات أخرى فان الشكل قد أصبح هو المضمون فى الوقت ذاته • ولقد كان من المعتقد لفترة طويلة أن « **بورتر** » قد استخدم القطع المتداخل فى فيلم « **حياة رجل الاطفاء الأمريكى** » فى عام ١٩٠٣ ، (وهو ما ناقشناه فى الفصل الأول) • كما أن من الواضح أن صانعى أفلام « مدرسة برايتون » وجريفيث أيضا قد سبق لهم تجريب هذا التكنيك قبل عام ١٩٠٩ ، ولكن « **المنزل النائى** » كان أول فيلم درامى يستخدم هذا التكنيك كمادة بناء أساسية ، **ليحكى قصة تدور فى ثلاثة أماكن منفصلة** • وبعد هذا الفيلم دخل القطع المتداخل الى الأجرومية السينمائية ليصبح واحدا من أهم وسائل السرد فى الأفلام •

انتشر هذا التكنيك فى كل أنحاء صناعة السينما ، حتى انه أصبح معروفا باصطلاح « **الانقـاذ فى اللحظة الأخيرة ، على طريقة جريفيث** » • والعنصر الأساسى فى هذا التكنيك ليس هو القطع السريع بين اللقطات التى تصور أحداثا متزامنة ، ولكنه القطع السريع بين لقطات تزداد قصرا حتى تبلغ ذروتها فى النهاية • وكما يشير «**آرثر نايت**» ، فان جريفيث قد اكتشف أن زمن اللقطة ومدة بقائها على الشاشة تخلق توترا نفسيا معينا

عند المتفرج ، وأنه كلما كانت اللقطة أقصر فى زمنها تزايد التوتر الناشىء عنها • لقد كانت تلك هى القاعدة الرئيسية لمشاهد الانقاذ بالقطع المتداخل التى جعلت جريفيث مشهورا فى العالم كله ، على الرغم من أن هذا النوع من التوليف لم يظل بالطبع مقتصرا على المطاردات ، فلقد **أصبح فى الحقيقة هو الأساس البنائى للسينما الروائية** منذ « مولد أمة » وحتى اليوم ، فهذا الاستخدام للقطع المتبادل ، الذى يزداد تطورا حتى الذروة ، يمكن اعتباره التجسيد البصرى للكريشسيندو فى الموسيقى ، وبكلمات أخرى فان سرعة الايقاع البصرى للتوليف بين أحداث متزامنة توازى سرعة الايقاع الدرامى للحدث الذى يتم تصويره ، وهو ما يجعل المضمون يتجسد فى الشكل ، لهذا فان ثانى اكتشافات جريفيث الهامة ذو علاقة وثيقة باكتشافه الأول ، فالتبادل بين اللقطات ذات الأحجام المختلفة التى تتباين فيها **الأبعاد المكانية** للكاميرا عن الحدث قد أعقبه جريفيث بتبادل للقطات ذات **أطوال زمانية** مختلفة ، ليؤسس قواعد المونتاج وجمالياته ، التى سوف تسود الخمسين عاما الأولى من عمر السينما الروائية •

وعلى الرغم من أن « شركة بيوجراف » مثل بقية الشركات الأخرى فى صناعة السينما لم تكن ترغب فى أن تذكر اسم المخرجين فى تيترات الأفلام ، فان جريفيث قد حقق بابداعاته شهرة هائلة ، وهو ما أتاح له استمرار عقده مع الشركة لكى يستمر فيما أسماه « العمل من أجل دور عرض السنتات الخمسة » ، الا أنه استطاع من خلال هذا العمل ذاته أن يتابع تجاربه شديدة الأهمية فى تاريخ السرد السينمائى •

سنوات الابداع (١٩٠٩ ـ ١٩١١) والسرد داخل الكادر

لقد كانت اكتشافات ١٩٠٨ ـ ١٩٠٩ (بالتوليف المتبادل بين اللقطات المختلفة فى أحجامها أو أطوالها الزمنية) ، اكتشافات تتعلق بالتوليف أو المونتاج الذى يتمثل فى العلاقة الحيوية « **بين** » اللقطات (وهو ما نسميه **السرد بخلق علاقات بين الكادرات المختلفة**) ، ولكن سرعان ما أظهر جريفيث اهتماما مماثلا بما يحدث « **داخل** » الكادرات ذاتها ، أو داخل كل لقطة على حدة (**وهو ما نسميه السرد داخل الكادر**)• لقد كان السبب الرئيسى فى ذلك هو اهتمامه المتزايد بالقصص ذات المضمون العميق ، والتى كان معظمها مقتبسا عن أصول أدبية ، وهو الاهتمام الذى بدأ فى فترة سابقة متزامنا مع أفلامه الميلودرامية ونمط أفلام المطاردات أثناء عمله مع « شركة بيوجراف » ، فقد أخرج عدة افلام مقتبسة من أعمال « **لشكسبير** » و « **ادجار آلان بو** » و «**تينيسون**» و « **براونينج**»

و «**ديكنز**» و «**تولستوى**» ، ومثل فيلمه « محتكر القمح » المقتبس عن روايتين « **لفرانك نوريس** » ، كما قام بمعالجة بعض الموضوعات الاجتماعية المعاصرة الجادة وان اتسمت رؤيته بقدر كبير من التبسيط والسطحية ٠ ولأن جريفيث أراد أن يكون مضمون أفلامه أكثر جدية ، فانه قد حاول أن يضفى على الوسيط السينمائى جدية مماثلة ، وهو الأمر الذى يبدو فى أحد عناصر اخراجه باهتمامه باختيار وادارة الممثلين ٠

لقد كان جريفيث بالفعل هو **أول مخرج عظيم فى فن ادارة الممثل** ، لأنه كان هو نفسه ممثلا وواعيا بالجانب النفسى من هذه الحرفة ، لذلك فقد عرف قيمة الاهتمامات بالبروفات ، وفرضها على الممثلين والفنيين ، فى الوقت الذى كان فيه معظم المخرجين الآخرين يقومون بتصوير الأفلام دون بروفات على الاطلاق ، لذلك فقد كان جريفيث يمنح ممثليه أربعة أضعاف الأجر الذين يحصلون عليه فى شركات منافسة ٠ وبحلول عام ١٩١٣ استطاع أن يكون لنفسه مجموعته الخاصة من **الممثلين الذين** سوف يصبحون نجوما مثل « ماری بیكفورد » و « ليونيل باريمور » (وقد ترك العمل مع جريفيث بعد فترة قصيرة) و « **ماى مارش** » و« **دوروثى جيش** » و « **ليليان جيش** » و « **بلانش سويت** » و « **هنرى ب٠ والتهول** » و « **بوبى هاردن** » و « **دونالد كريسب** » و « **والاس ريد** »، كما اكتشف جريفيث ما لم يستطع مخرج قبله اكتشافه ، أن **الكاميرا السينمائية تساهم اسهاما كبيرا فى تعميق وتوضيح الشخصيات الدرامية**، بالاضافة الى تدريبه المستمر للممثلين على الأداء التلقائى والمرهف ٠ كما امتد اهتمام جريفيث بالتفاصيل الى **الديكور** الذى كان يشرف على تصميمه وانشائه ٠ لقد بدا كل هذا العمل الشاق الذى يقوم به مبالغا فيه بدرجة كبيرة من وجهة نظر المسئولين عن شركات الانتاج الذين رأوا فى ذلك تضييعا للوقت والمال ، (لقد كانت تلك هى فترة أفلام « النيكل أوديون » التجارية) ، لكن الجمهور والنقاد على السواء أظهروا اعجابا كبيرا بالطبيعية والأصالة للأفلام التى تحمل علامة « أ ٠ ب التجارية » (أمريكان بيوجراف) ، والتى كانت فى حقيقتها علامة على أفلام جريفيث التى أنتجها وأخرجها للشركة ٠ وسرعان ما ظهرت فى الصحف السينمائية مقالات متحمسة لأفلامه ، وكانت شركة « بيوجراف » هى أولى الشركات التى تتلقى خطابات المعجبين بأفلام بعينها (كانت هى أفلام جريفيث) ، بدلا من خطابات الاعجاب بالنجوم ٠

لقد ذهب اهتمام جريفيث بمضمون أفلامه الى أبعد من مجرد الاهتمام بالممثلين والديكور ، ففى أواخر عام ١٩٠٨ على سبيل المثال ، وفى فيلمه « **اصلاح مدمن الخمر** » ، بدأ فى تجريب **الاضاءة التعبيرية** باستخدام ضوء

النيران ، فى وقت كانت مصابيح الزئبق الكهربائية جديدة على الصناعة ، وكانت تستخدم فى تصوير المناظر الداخلية ؛ مما أدى الى نوع من الاضاءة المسطحة والمحايدة لكل أجزاء الكادر (لقد كانت تلك المصابيح مناسبة أيضا لنوع الأفلام الخام -«الأورثو كروماتى»- التى كانت تستخدم فى فترة الأفلام الصامتة ، لأن تلك الأفلام كانت حساسة للمجال الأخضر والأزرق من الطيف الضوئى) ، لذلك كانت تجارب جريفيث فى الاضاءة تجارب ثورية ، لأنه استطاع باستخدام ضوء النيران خلق **مساحات من الضوء والظل** ، وهو ما حقق نتائج مبهرة فى فيلم « **عبور بيبا** » (١٩٠٩) ، المقتبس عن قصيدة **براونينج** الدرامية ، والذى كان أول فيلم تظهر عنه مقالة صحفية فى جريدة « نيويورك تايمز » • تحدث أحداث هذا الفيلم ذو البكرة الواحدة خلال يوم واحد ، حيث استطاع جريفيث أن يعبر عن الأوقات المختلفة للنهار بالتحكم فى الاضاءة التى تحاكى حركة الشمس عبر السماء • وفى أول أفلامه التى أخرجها فى كاليفورنيا « **خيط القدر** » (١٩١٠) ، تمت اضاءة المنظر الداخلى للارسالية الاسبانية القديمة باستخدام حزم من ضوء الشمس ، تبدو كما لو كانت تمر من خلال خصاص نافذة علوية ، وبذلك فان بعض أجزاء المشهد ظهرت فى الضوء بينما غرقت أجزاء أخرى فى الظلام ، وقد استخدم جريفيث نفس الطريقة فى الاضاءة فى فيلم « التعصب » ، فى لقطة المهد الذى لا يتوقف عن التأرجح ، الذى ظهر مرة بعد أخرى فى اللقطات التى تربط بين المشاهد ، وأصبح جريفيث هو سيد هذا النوع من الاضاءة التى تعطى جوا خاصا (وأسماها أولفين فيكوف مصور أفلام سيسبل ب• دى ميل « **اضاءة رامبرانت** ») ، والتى تعطى شخصية خاصة لكل مشهد من خلال ترتيب مساحات الضوء والظل ، وعلى الرغم من أن جريفيث كان مضطرا لأسباب مالية لتصوير الجزء الأكبر من فيلميه الكبيرين فى ضوء الشمس المباشر ، فان طريقة الاضاءة الدرامية التى اكتشف أهميتها سرعان ما تم استخدامها بقدر أكبر من الحرفية بواسطة مخرجين مثل « جوفانى باسترونى » فى ايطاليا و « ارنست لوبيتش » فى ألمانيا (وفى الولايات المتحدة فى فترة لاحقة) و « سيسل دى ميل » فى الولايات المتحدة •

لكن أكثر اسهامات جريفيث فى مجال السرد داخل الجادر جاءت بعد أن بدأ فى الانتقال بشركته الى كاليفورنيا الجنوبية ، من خلال جدول موسمى منتظم منذ بدايات (١٩١٠) ، (لم يكن جريفيث هو أول مخرج يستقر فى هوليوود ، ففى خريف ١٩٠٧ أنشأت شركة « سيليج بولى سكوب » ستوديو صغيرا هناك) • وفى هوليوود ومن خلال أفلام مثل « **معركة ايلدربوش** » (١٩١٣) اكتشف جريفيث **أهمية حركة الكاميرا ، ومكانها ، فى تعميق التعبير الدرامى** ، فقد كانت الكاميرا قبل ذهابه

جريفيث الى هوليوود ساكنة فى أغلب الأحوال،وكانت هناك بعض التجارب القليلة فى تحريك الكاميرا حركات بانورامية أفقية ورأسية ، كما رأينا فى فيلم « **سرقة القطار الكبرى** » ، كما بدأ جريفيث فى تجريب اللقطات البانوراميـة لأغراض سردية منذ عام ١٩٠٨ كما فى فيلم « **نداء البرية** » وفى عام (١٩٠٩) كما فى فيلم « **طبيب الريف** » • ولكن معظم الأفلام الروائية فى عام ١٩١٠ ـ حتى أفلام جريفيث ـ كانت تقوم أساسا على التوليف ، سواء أكان توليف اللقطات أم المشاهد •

وفى كاليفورنيا بدأ اهتمام جريفيث يتزايد ببناء الفيلم من خلال الاهتمام **بالعلاقات داخل الكادر** ، بنفس الدرجـة من الاهتمام بعلاقـات التوليف بين اللقطات • ففى لقطته البانورامية استطاع جريفيث أن يتابع حركة الشخصيات داخل مكان شديد الاتساع ، لكن الأكثر أهمية هو أنه باستخدام هذه اللقطات استطاع أن يجعل المتفرج أكثر ادراكا واهتماما بالمحيط والجو العـــام للفيلم ، كما أنه باستخدام **اللقطات المتحركة على قضبان** (ترافلنج) ـ حيث تشارك الكاميرا والمتفرج أيضا فى التحرك مع الأحداث ـ استطاع جريفيث أن يضيف نوعا جديدا من حركة الكاميرا الى اللغة السينمائية • ففى فيلم « **عامل لونديل** » (١٩١١) أراد جريفيث أن يوحى بالحركة اللاهثـة لعربة تتحرك بسرعة ، لانقاذ فتاة شابة وقعت أسيرة فى يد اللصوص ، فقام **بوضع الكاميرا على سيارة متحركة** ، ليقوم فيما بعد بالتوليف بين اللقطات التى تصور اندفاع السيارة داخل الأرض الواسـعة ، ولقطـات تصور فزع الفتاة ويأسها • وفى السنوات التالية سوف يقوم جريفيث مع **مدير التصوير «بيتزر»** بوضع الكاميرا على سيارة، لكى يتابع حركة الحدث خلال تجمع مجموعات « الكلان » المتعصبة ، فى مشهد الذروة فى فيلم « **مولد أمة** » ، وفى مشهد الانقاذ فى فقرة القصـة الحديثة من فيلم «التعصب» • (لقد كانت فقرة القصة البابلية من هذا الفيلم الأخير تحتوى على أعقد وأطول لقطة متحركة فوق قضبان ، ولكى يقوم بتحريك الكاميرا مباشرة من لقطة عامة بعيدة جدا للديكور الضخم فى قصر « بلشازار » ، الى لقطة قريبة للحدث ، فان جريفيث « وبيتزر » قاما بانشاء مصعد ضخم يتحرك على قضبان حركة بطيئة فى اتجاه الحدث ، فى لقطة واحدة طويلة يستمر عرضها على الشاشة ستين ثانية) • بهذه الاضافات للغة السينمائيـة بدأ **انهيار المفهوم الذى ساد منذ ميلييس عن الكادر كمعادل لخشـبة المسرح** ، واختـفى هذا المفهوم تماما بظهور فيلم جريفيث « **مولد أمة** » (١٩١٥) •

استطاع جريفيث أيضا خلال سنواته الأولى فى كاليفورنيا اكتشاف **امكانات التعبير الدرامى لوضع الكاميرا بالنسبة للشخصيات والأحداث** ،

لكى يصبح أول مخرج يقوم ببناء لقطاته باستخدام **العمق** ، حيث تدور أحداث مختلفة فى وقت واحد فى مستويات عديدة من الخلفيــة ومقدمة الكادر وما بينهما • ومع بدايات (١٩١٠) وجد أن الزاوية أو المنظور الذى يتم تصوير اللقطة منه يمكن أن يصــبح تأكيدا واعيــا على مضمون اللقطة ، وذلك من خلال اختيار عناصر معينة من الكادر لاضفاء أهمية درامية أكبر عليها • وهناك الكثير مما يقال عن **المجاز البصرى** فى تصوير شخصية من خلال زاوية كاميرا شديدة الانخفاض واضاءة خلفية قوية ، بدلا من تصوير نفس الشخص فى لقطة متوسطة وبزاوية معتادة ومن خلال اضاءة طبيعية ، فمثل هذه الطريقة الدرامية فى تصوير اللقطــة سوف توحى للمشاهد بأن الممثل يبدو عملاقا ، كما ســوف توحى الظلال على وجهه بشخصية شريرة ، وبالطبع فان استخدام الزاوية شديدة الارتفاع سوف توحى على العكس بأن هذا الشخص ضعيف أو عاجز ، مثلما بدت « ماى مارش » فى مشهد المحاكمة من فقرة القصــة المعــاصرة من فيلم « التعصب » ، وهكذا فان جريفيث الذى تعلم من قبل كيف يخلق مجازا بصريا من خلال التوليف الذى يعتمد على تداعى الأفكار ، قد بدأ فى تعلم كيف يخلق مجازا بصريا « داخل » الكادر من خلال اختيار زاوية التصوير • **وان النتيجــة المنطقية لهذا الأسلوب المجازى أو الرمزى تظهر شــديدة الوضوح فى « التعصب » (١٩١٦) « وبراعم متكسرة » (١٩١٩) ، كما بلغت ذروتها فى استخدام زوايا الكاميرا الحــادة للتعبيرية الألمــانية ، ولتقنيات الكاميرا الذاتية عند « مورناو » و « كارل فرويند »** ، كما سوف نذكر لاحقا فى الفصل الرابع •

بدأ جريفيث فى اكتشــــاف ابداعــــات تقنية جديدة فى « شركة بيوجراف » ، لكنها تبدو اكتشافات صغيرة الأهمية بالمقارنة مع اكتشافاته فى التوليف وحركة الكاميرا وزاوية التصوير ، لكنها مع ذلك اكتشافات مهمة لأنه استطاع **اتقــان تقنيــات المزج والاختفــاء التدريجى والظهور التدريجى** ، التى لم تكن الا أدوات انتقال بدائية تنحدر عن ميلييس ، قبل أن يجعلها جريفيث أكثر حيوية واتقانا ، لقد كانت هذه التقنيات يتم اصطناعها معمليا من خلال « آلة الطبع البصرى » بدءا من العشرينيات ، لكنها فى زمن جريفيث لم تكن ممكنة الا بتحقيقها **داخل الكاميرا** ، فقد كان يتم تصوير اللقطة الأولى (التى سوف تختفى تدريجيا من خلال المزج مع اللقطة الثانية) باستخدام فتحة للعدسة تزداد ضيقا حتى تغلق العدسة تماما ، ثم يتم ايقاف الشريط واعادته للوراء ، ليعاد تصوير اللقطة الثانية عليها (وهى اللقطة المطلوب ظهورها تدريجيا) ، وذلك باستخدام عدسة تزداد فتحتها بنفس السرعــة • لقــد كان الظهور التدريجى والاختفــاء

التدريجي ـ اللذان استخدمهما جريفيث للمرة الأولى لكى يمثلا بداية الفيلم ونهايته ـ يتم تحقيقهما داخل الكاميرا باستخدام التقنيات ذاتها (لقد كان اتساع أو ضيق فتحة العدسة يتم فى تلك الفترة باستخدام أداة بدائية لم تكن تحقق الغلق الكامل للعدسة وتترك دائرة صغيرة مفتوحة فى مركز الكادر ، مما كان يضطر المصورين لوضع أيديهم فوق العدسات) • وهكذا فان جريفيث اتقن تقنيات المزج والظهور والاختفاء ، بالاضافة لتقنياته الأخرى التى أثارت الاهتمام ، وذلك بمحاولاته العديدة فى التجريب ، واعطاء اهتمام أكبر بانجازها على نحو لم يحاوله مخرج قبله • وبصرف النظر عن عبقريته السينمائية فقد كان أعظم اسهاماته هو أنه أخذ كل شيء فى صناعة السينما بقدر من الجدية ، **ولم تكن معظم «اكتشافاته» فى حقيقتها اكتشافات باية حال من الأحوال ، ولكنها كانت ببساطة نتيجة لعنايته الشديدة باتقان ما سبق لمخرجين قبله أن اكتشفوها على نحو ساذج وعشوائى •**

هناك ابتكارات تنتمى تماما الى جريفيث أو لاشتراكه مع « بيتزر » فى اتقانها ، مثل « **الفلاش باك** » ، وبداية اللقطة باستخدام **حدقة** تزداد اتساعا ، أو نهايتها باستخدام حدقة تزداد ضيقا ، واللقطة التى يتم تحديد الاطار الخارجى للكادر فيها باستخدام **قناع** يوضع فوق العدسة ، والاستخدام الواعى **للشاشة المنقسمة** ، **والبؤرة الناعمة** • لقد كانت هذه الأدوات مثل المزج أو الظهور أو الاختفاء فى جوهرها نوعا من **المحسنات البصرية** ، لذلك فانها نادرا ما تستخدم اليوم الا بغرض الاشارة لعصر جريفيث ، لكننا سوف نعرف فى الفقرة التالية مدى أهميتها العميقة فى خلق النسيج البصرى شديد الثراء فى فيلم « **مولد أمة** » ، فى زمن لم تكن هذه الأدوات عادية على الاطلاق •

نزوع جريفيث الى زيادة طول الفيلم

وصلت سنوات التكوين الفنى فى « شركة بيوجراف » الى قمتها عام ١٩١١ ، عندما تعاقدت الشركة مع جريفيث للمرة الثالثة بمرتب خيالى يبلغ خمسة وسبعين دولارا كل أسبوع ، بالاضافة الى بعض الحوافز ، وعندئذ غير جريفيث اسمه من لورانس ليعود الى اسمه الأصلى «**ديفيد وارك جريفيث**» ، مما يعنى أن جريفيث كان فخورا بانجازاته ، ومقتنعا بأن السينما فن له احترامه • **لقد تحول العمل الطارىء الذى اضطر لقبوله قبل ثلاث سنوات ـ حتى لا يموت جوعا ـ الى مهنة يحترفها ويفخر بها** ، وعندما وجد جريفيث أن أفلامه ذات البكرة الواحدة اكتسبت شهرة جماهيرية واسعة بين عامى ١٩١١ و ١٩١٢ ، أخذ على عاتقه أن يصنع أفلاما روائية تتميز بالحكايات الأكثر عمقا وتعقيدا، مثل حكاية النفاق المتفشى فى

حياة المدن الصغيرة، كما فى فيلم «قبعة نيويورك» الذى كتبته «انيتا لووس» (١٨٩٣ — ١٩٨١) ، بالاضافة الى فيلمه « فرسان خليج الخنازير » (١٩١٢) ذى القصة الدرامية المعاصرة ، والذى تم تصويره فى شوارع نيويورك ، وتذكره كتب تاريخ السينما على أنه واحد من الأسلاف الأول للواقعية الايطالية الجديدة . لقد شعر جريفيث بأنه يجب أن يتخلى عن قيود البكرة الواحدة التى يتراوح زمنها بين عشر وست عشرة دقيقة ، وأنه ينبغى عليه أن يحاول اكتشاف تجارب جديدة فى السرد من خلال زيادة طول الأفلام ، كما يبدو أنه كان يفكر فى أن السينما يجب عليها أن تطور شكلا فنيا ناضجا يشبه القوالب السردية فى الفنون الأخرى ، لكى تحقق السينما لنفسها وضعا محترما بين الفنون ، وأن هذا الشكل الفنى يحتم زيادة طول الفيلم لكى يتيح التفاعل الحيوى بين عناصر السرد. ان الأمر يبدو كما لو أن جريفيث قد وصل الى النتيجة المنطقية بأنه اذا كان مستحيلا على الرواية أو الأوبرا أو المسرحية أن تستغرق زمنا لا يتجاوز الخمس عشرة دقيقة ، فان هذا ينطبق أيضا على الأفلام ، لذلك فقد قرر جريفيث — على الرغم من معارضة مديرى الشركة — أن يعيد اخراج فيلمه الناجح ذى البكرة الواحدة « بعد سنوات عديدة » (١٩٠٨) كفيلم من بكرتين باسم « اينوش آردن » فى أواخر عام (١٩٢١) . وقد كانت هناك محاولة سابقة لجريفيث فى عام ١٩١٠ لاخراج فيلم من بكرتين تحت اسم «الايمان» ، ولكن «شركة بيوجراف» قامت بتوزيع وعرض كل بكرة على حدة كما لو أن كلا منهما كان فيلما مختلفا . ولقد حاولت الشركة أن تفعل نفس الشىء مع فيلم « اينوش آردن » ، لكن الجمهور وأصحاب دور العرض طلبوا النسخة الكاملة ، واضطرت « شركة بيوجراف » للاستجابة فى النهاية . وفى تحول مفاجىء مثير للدهشة قامت الشركة فى العام التالى بتشجيع جريفيث على اخراج الأفلام ذات البكرتين لكى تستطيع الدخول فى المنافسة مع الانتاج المتزايد لهذه النوعية من الأفلام ، التى تم انتاجها فى أمريكا أو أوربا على السواء . وبالطبع فان ذلك صادف هوى فى نفس جريفيث ، الذى قدم خلال عام ١٩١٢ ثلاثة أفلام ذات بكرتين فى كاليفورنيا وحدها (بالاضافة لأفلام أخرى) ، وكانت تلك هى التمهيد بالنسبة له ولجمهوره لفيلمه الروائى الطويل « جوديث من بيتوليا » (١٩١٣) .

كان أول هذه الأفلام هو « سفر التكوين الانسانى » (الذى أعاد اخراجه فى العام التالى تحت اسم « هروب القبائل البدائية » أو « القوة المتوحشة ») والذى تصفه كتب دعاية « شركة بيوجراف » بأنه « دراسة نفسية تعتمد على النظرية الداروينية لتطور الانسان » . وعلى الرغم من التفسير شديد التبسيط والسذاجة لانتصار الذكاء على القوة فى عصور

ما قبل التاريخ ، فان فيلم « سفر التكوين الانسانى » كان مميزا بمعايير عصره (لقد كان هذا الفيلم هو **الأب الروحى لأفلام مثل « مليون سنة قبل الميلاد »** (١٩٤٠) الذى أخرجه « **هال روش** » ، وقام جريفيث بالعمل فيه كمستشار فنى ، وربما قام أيضا باخراج بعض مؤثراته البصرية ، كما ظهر أيضا فيما بعد فيلم بنفس العنوان عام ١٩٦٦ من اخراج « **دون شافى** ») · فى نفس العام أخرج جريفيث أيضا فيلمه « **المذبحة** » **الذى يصفه المؤرخ السينمائى « لويس جاكوبز » بانه « أول فيلم أمريكى من الانتاج الضخم والمبهر »** · يحكى هذا الفيلم عن واقعة تاريخية لمذبحة حدثت لركاب موكب من عربات السفر فى الغرب الأمريكى ، مع بعض الايماءات لبطولة الجنرال « كاستر » فى الحرب الأهلية · كان هذا الفيلم يمثل أكثر التحديات الفنية التى واجهت جريفيث ، ويمكن لنا اليوم أن نرى تأثيره الواضح على فيلم « مولد أمة » فى مشهد المذبحة الضخم ، واستخدام التوليف شديد السلاسة والتدفق ، والتكوين البصرى المذهل لذلك كان جريفيث يعتقد أن فيلم « المذبحة » سوف يلاقى استحسانا هائلا، لكنه على العكس مر مرورا عابرا ، لأنه فى الفترة بين انتاجه وعرضه تم عرض أفلام مثل « **الملكة اليزابيث** » وبعض « أفلام الفن » الأخرى فى أمريكا ، والتى أشعلت الرغبة الجماهيرية لرؤية الأفلام الطويلة المبهرة فى السوق التى كانت تعتمد اعتمادا كليا على الأفلام القصيرة ·

لم يثر فيلم « الملكة اليزابث » اعجاب جريفيث ـ فيما عدا طوله النسبى ـ فقد كان الفيلم مجرد مسرحية مصورة تحتوى على ثلاث وعشرين لقطة منفصلة ، يتتابع عرضها فى شريط يبلغ زمنه ثلاثا وخمسين دقيقة (لقد كان فيلم جريفيث « **زمال دى** » ذو البكرة الواحدة ، والذى تم انتاجه فى زمن معاصر لفيلم « الملكة اليزابث » يحتوى على ثمان وستين لقطة منفصلة يستغرق عرضها أقل من عشر دقائق) · ونتيجة لتجاهل الجمهور لفيلم « المذبحة » ورفض جريفيث لهذا التجاهل ، فانه بدأ على الفور فى اخراج فيلمه التالى « **قلب الأم** » ، الذى كان يأمل فى أن يصبح عملا عظيما، والذى كان ميلودراما معاصرة تم تخصيص ميزانية ضخمة لانتاجها، ولسوء الحظ ـ وقبل أن يتم الانتهاء من الفيلم ـ وصل الى أمريكا الفيلم الايطالى شديد الضخامة « **كوفاديس** » ، وهكذا قوبل « قلب الأم » أيضا بالتجاهل ، بينما كان الجمهور يقف فى صفوف طويلة لكى يشاهد أضخم وأطول فيلم تم تصويره حتى تلك اللحظة · لقد تجاوز الأمر بالنسبة لجريفيث مجرد التجاهل الجماهيرى ، ولكنه شعر أيضا بأن فن السينما قد تجاوزه أيضا ، فعلى الرغم من أن « كوفاديس » كان متواضعا فى تقنياته السردية بالمقارنة مع أفلام جريفيث ذات البكرتين ، الا أنه كان يمثل الفيلم الروائى الطويل ذا الانتاج شديد الضخامة ، الذى كان

جريفيث يحلم بانتاجه طوال العامين السابقين . لذلك فقد ازداد جريفيث تصميما على أن يقف فى وجه المنافسة الأوربية ، ليصنع أفلامه الضخمة التى سوف تجعله يحتل موقعا متفردا فى تاريخ السينما ٠

« جوديث من بيتوليا » وانتقال جريفيث الى شركة « ميوتوال »

ليس من المؤكد ما اذا كان جريفيث قد شاهد بالفعل « كوفاديس » عندما بدأ فى تصوير « جوديث من بيتوليا » فى سرية خلال يوليو (١٩١٣) فى كاليفورنيا ، لكنه كان على الأقل قد قرأ عن الفيلم بما فيه الكفاية فى الصحف المتخصصة ، وعرف أنه يدور عن ملحمة شديدة الابهار ٠ كانت قصة فيلم « جوديث من بيتوليا » مستمدة من الأسفار الملحقة بالعهد القديم عن الأرملة «جوديث » (يهوديت) التى أظهرت الحب للامبراطور الأشورى الغازى « هولو فيرنس » أثناء الحصار البابلى ، لكى تنجح فى قتله وانقاذ مدينتها المحاصرة ٠ كانت الميزانية المقررة للفيلم حوالى ثمانية عشر ألف دولار ، وهو مبلغ ضخم بمعايير تلك الأيام ، لكن التكاليف بلغت الضعف بسبب رغبة جريفيث فى تحقيق الابهار الانتاجى والدرامى ٠ وقد ذهب معظم هذه الميزانية فى الانفاق على بروفات مشاهد المعركة داخل المنظر الشاسع الذى تبلغ مساحته اثنى عشر ميلا مربعا ، والذى يتضمن اعادة بناء لمدينة بيتوليا بالحجم الطبيعى ، بالاضافة الى نزوع جريفيث للدقة المتناهية فى تفاصيل الأزياء والديكور ٠ لكن الأهم من ذلك كله هو التكاليف اللازمة لانتاج فيلم ملحمى طويل بلغ عند توليفه أربع بكرات ٠

يمثل هذا الفيلم ذروة عمل جريفيث لدى « شركة بيوجراف » ، كما أنه يشبه فيلم « التعصب » ، فى قصته المعقدة التى تنقسم الى أربع حركات متباينة ، تستخدم كل الأدوات السردية التى سبق لجريفيث اكتشافها واتقانها خلال السنوات الخمس السابقة ٠ ومع ذلك ، فان من مزايا الفيلم الجمع بين الاقتصاد فى تطور الحكاية القصصية ، والتعقيد الشديد فى تقنيات سرد هذه الحكاية ٠ لقد كان فيلم « جوديث من بيتوليا » يمثل قمة الأفلام المبهرة آنذاك بمشاهد الحصار التى تحتشد فيها جموع الممثلين ومشاهد المعركة فى مساحة شديدة الاتساع ، وحركات الكاميرا الطويلة على القضبان ، لكن الأهم هو الحفاظ على دراما البطلة داخل هذا الحدث الملحمى الكبير ٠ وعلى الرغم من أن بعض مشاهد الفيلم تفتقر الى الذوق (مثل رقصات الاغراء التى قامت بها عرائس البحر) ، فانه كان أكثر الأفلام الأمريكية طموحا حتى عام ١٩١٤ ، وكما يقول « جاكوبز » فانه « حتى لو لم يضنع جريفيث فيلما غير « جوديث من بيتوليا » ، فانه كان سيظل واحدا من أكثر فنانى السينما حساسية وأهمية » ٠ كان ميـل

جريفيث للانتاج شديد الضخامة سببا فى أن يتخذ المسئولون فى « شركة بيوجراف » قرارا ضده ، فعندما عاد جريفيث الى نيويورك بنسخة جديدة ذات ست بكرات من فيلمه « جوديث من بيتوليا » ، وجد قرارا من نائب رئيس الشركة ومديرها العام « هنرى مارفين » « بالترقية » الى منصب مدير الانتاج فى الشركة ، حيث ينبغى عليه أن يقوم بالاشراف على عمل المخرجين الآخرين ، دون أن تتاح له الفرصة للاخراج بنفسه ، أو التدخل فى ميزانيات الانتاج ، علاوة على ذلك فان « شركة بيوجراف » كانت قد أصيبت بصرعة « أفلام الفن » على طريقة فيلم « الملكة اليزابث » ، مما جعلها تنزلق الى التعاقد مع مخرجين مسرحيين لتصوير مسرحيات فى أفلام روائية ذات خمس بكرات • لقد كان معنى قرار « ترقية » جريفيث واضحا تماما ، كان عليه أن يبقى فى « شركة بيوجراف » اذا وافق على الاشراف على مساعديه السابقين من أجل أداء المهمة الآلية فى انتاج المسرحيات المصورة ، وقد كان ذلك مستحيلا بالنسبة اليه ، لذلك أشاع خبرا بين المنتجين المستقلين بأنه يبحث عن وظيفة جديدة •

ولأن أفلامه القصيرة فى « شركة بيوجراف » كانت تجسيدا لحرفية سينمائية عالية داخل صناعة السينما الأمريكية ، فانه سرعان ما تلقى عرضا بالعمل لدى « أدولف زوكور » مقابل خمسين ألف دولار سنويا ، لكنه رفض لأنه كان محقا فى ادراك أن شركة « زوكور » لن تعطيه حرية ابداعية أكثر مما أعطته « بيوجراف » ، وكان أكثر ميلا لقبول عرض « **هارى ايتكين** » (١٨٧٠ ــ ١٩٥٦) رئيس « الشركة الجديدة لتوزيع الأفلام » ، التى كانت تحمل اسم « **ميوتوال** » ، لكى يعمل فى مؤسستها الفرعية المسماة « ريلايانس ماجستيك » كمنتج ومخرج مستقل ، مقابل أجر اثنين وخمسين ألف دولار سنويا ، وقد وعده « ايتكين » بالسماح له بصنع فيلمين روائيين مستقلين كل عام ، بالاضافة لتنفيذ برنامج من الأفلام الروائية التقليدية ، مما جعل جريفيث يقبل العرض فورا دون تردد • وهكذا أعلن جريفيث فى ٣ ديسمبر ١٩١٣ ، انتهاء عمله مع « شركة بيوجراف » باعلان ظهر فى جريدة « نيويورك دراماتيك ميرور » ، وقد حمل الاعلان عبارات شديدة المبالغة تصفه بأنه « منتج كل أفلام بيوجراف العظيمة ، الذى حقق ثورة فى الدراما السينمائية ، وأسس التكنيك الحديث للفن السينمائى » ، كما استفاض الاعلان بنفس المبالغة فى ذكر العديد من اسهاماته ، مثل « اللقطات المسافة والمكبرة والمناظر شديدة الاتساع والانتقال الدرامى للحظات من الماضى وتحقيق التوتر والتشويق والاختفاء التدريجى وعمق التعبير » ، بل لقد ذكر الاعلان قائمة تضم اسم ١٥١ فيلما من أهم أفلامه الناجحة مع بيوجراف ، بدءا بفيلم « مغامرات

دوللى » وحتى فيلم « جوديث من بيتوليا » الذى لم يكن قد عرض آنذاك ٠
وهكذا فان جريفيث قد نسب الى نفسه بشكل علنى وقانونى مئات الأفلام
التى أخرجها لشركة « بيوجراف » بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٣ ، والتى
كانت سياسة الشركة تميل لعدم ذكر الفنيين فى عناوين هذه الأفلام ٠
لكن الحقيقة الأهم هى أن الرجل ، الذى كان فى يوم من الأيام خجولا من
عمله فى مجال « الصور الحية » ، قد أصبح اليوم فخورا بأنه الأب الشرعى
للسينما الروائيــة ، والفنــان الاول فى مجالها ، أو أنه « أول مؤلفيها »
العظام باستخدام المصطلح النقدى الحديث ٠

أخذ جريفيث معه الى شركة « ميوتوال » مجموعة الممثلين والفنيين
الذين عمل معهم لدى « بيوجراف » ، لكن « بيلى بيتزر » مدير التصوير
العبقرى الذى شاركه فى أفلامه المهمة رفض أن يلحق به فى البداية ،
لاعتقاده أن العمل لدى شركة « بيوجراف » أكثر أمانا من العمل مع منتجين
مستقلين ، لكنه اقتنع بعد شهور ليظل يعمل مع جريفيث طوال حياته
الفنية ، وليقوم بتصوير أربعة وعشرين فيلما من بين الخمسة والثلاثين
فيلما التى أخرجها جريفيث بين عامى ١٩١٤ و ١٩٣١ ٠ وهكذا اكتملت
المجموعة الفنية الخاصة بجريفيث ، وبدأ الاستعداد لانتاج اثنين من أهم
أفلام السينما فى تاريخها على الاطلاق ، بينما انحدرت « شركة بيوجراف »
سريعا وانتهت الى التصفية فى عام ١٩١٥ ٠

« مولد أمة » : الانتاج

قبل أن يبدأ جريفيث مشروعه المستقل الأول فى أواخر عام ١٩١٤ ،
أخذ مجموعته الفنية الى هوليوود ، حيث أنجز بسرعة أربعة برامج صغيرة
للأفلام الروائية كان أحدها هو فيلم « **معركة الأجناس** »، الذى تم تصويره
فى أربعة أيام ، ومع ذلك فان جريفيث قد أصر على أن يقوم رئيس شركة
« ميوتوال » هارى ايتكين بالدعاية لكل فيلم على حدة على نطاق واسع ،
واستئجار احدى دور العرض الفاخرة فى « برودواى » لحفل الافتتاح ،
وهو ما يعكس الاهتمام البالغ لجريفيث بمكانته فى صناعة السينما ، حتى
ان أفلامه التجارية كانت تمثل بالنسبة له أهمية كبيرة ، لكنه كان مع ذلك
مفتونا بنجاح الأفلام الايطالية التاريخية شديدة الابهار ، وظل يبحث فى
كل مكان عن موضوع ملحمى يستطيع به أن يصنع فيلما ينافس به هذه
الأفلام ، وقد وجد هذا الموضوع عندما أخبره أحد كتاب السيناريو لديه
وهو « فرانك وودز » بمحاولة فاشلة كان قد قام بها لكتابة سيناريو ،
عن مسرحية، باسم « **رجل القبيلة** » التى اقتبسها المؤلف الجنوبى « **توماس**

ديكسون » عن رواية له نالت جماهيرية كبيرة ، وتدور حول قصة جندى من الجيش الفيدرالى وعودته الى وطنه الذى دمرته الحرب الأهلية فى كارولينا الجنوبية ، ودوره فى تكوين **جماعة** « **كوكلوكس كلان** » • لقد كانت الرواية والمسرحية متواضعتين بالمقاييس الأدبية ، لكن أهميتهما تنبع **من النزعة العنصرية** شديدة الوضوح فى تصويرهما لفترة « اعادة البناء » ، على أنها تحالف بين تجار السجاد وعصابات السود والسياسيين البيض عديمى الضمير من أجل تدمير النسيج الاجتماعى للجنوب • ومع ذلك ، فان هذه المادة كانت تمثل سحرا بالنسبة لجريفيث الذى ظل يحمل **نظرته الطفولية عن صورة الجنوب الرومانسية،وذكريات الحرب الأهلية**• وفى الحقيقة ، فان بعض أفلامه المهمة فى «شركة بيوجراف» تناولت أحداث هذه الحرب ، ولكن الفرصة قد جاءت له أخيرا لكى يصنع فيلما ملحميا طويلا عن هذا الموضوع •

بدأ « ايتكين » فى شراء حقوق القصة من ديكسون مقابل عشرة آلاف دولار (لكن ديكسون قدم عرضا بالحصول على ٢٥٠٠ دولار مقدما ونسبة من أرباح الفيلم بدلا من حصوله على باقى المبلغ وهو ما جعله يصبح شديد الثراء) ، وبدأ جريفيث مع وودز فى كتابة سيناريو لا يتقيد بأحداث القصة ، لكنه كان يستمد بعض مادته من كتاب آخر لديكسون يحمل اسم « نقط الفهد » ممتزجا برؤية جريفيث المثالية عن الجنوب • وعندما انتهى السيناريو كانت القصة لا تقتصر فقط على فترة « اعادة البناء » ، وانما امتدت أيضا الى السنوات التى سبقت الحرب الأهلية والى وقائع الحرب أيضا • كانت الميزانية التى رصدها « ايتكين » للفيلم حوالى أربعين ألفا من الدولارات ، وهو ما يمثل أربعة أضعاف المعدل المعتاد للفيلم الروائى آنذاك ، ولكن الرقم تضاعف ثلاث مرات مع ازدياد شغف جريفيث بانتاج الموضوع على نحو شديد الابهار ، وعندما انتهى الفيلم كان قد أنفق عليه ١١٠ آلاف دولار ، كما استنفدت فيه أيضا ثروة جريفيث الشخصية ومدخرات العديد من الأصدقاء والفنيين •

بدأ التصوير فى سرية تامة فى أواخر عام ١٩١٤ ، وعلى الرغم من وجود السيناريو الذى اشترك فيه جريفيث مع وودز ، فان جريفيث كان يعمل بدون سيناريو على الاطلاق • استغرقت البروفات ستة أسابيع وامتد التصوير الى تسعة أسابيع ، وهو جدول زمنى غير مسبوق فى فترة كانت فيها الأفلام يتم اعدادها وانتاجها فى أقل من شهر واحد • كما أن جريفيث تولى بنفسه كل التفاصيل فى المناظر والأزياء والاكسسوار وكتابة العناوين الفرعية والتوليف • **لقد كان فيلمه الملحمى عن الحرب الأهلية**

عملا شخصيا ، حتى ان أحدا من العاملين فى الفيلم غير جريفيث لم يكن لديه فكرة واضحة عما يدور حوله الفيلم ، وكانت الدهشه تستولى على الفنانين والفنيين من العدد الكبير للقطات المنفصلة ذات الأحجام المختلفة التى يطلبها لتنفيذ مشهد واحد ، ولم يكن أحد يتصور أن المخرج ينوى أن يقوم بتجميع تلك الآلاف من اللقطات فى فيلم واحد • وقد كتبت « **ليليان جيش** » عن فترة تصوير هذا الفيلم : « لم يكن لنا أدوار محددة ، ولكن كانت مهمتنا أن تقوم بأداء البروفات بديلا عن الممثلين الكبار، وكانت تلك **البروفات هى الطريقة التى يعيد بها جريفيث كتابة السيناريو لكى يجعل التطور الدرامى أكثر اقناعا** ••• ، وعندما كان يصل الى صياغة مقنعة كان الممثلون الكبار يقومون بتمثيل ما سبق رؤيته فى البروفات التى قمنا بها ••• لقد كنا كثيرا ما نقوم بتمثيل المشاهد دون أن نعلم القصة كاملة ••• لقد كان جريفيث وحده هو الذى يعرف كيف سيصبح « **مولد أمة** » فى شكله النهائى » • لقد كان لدى جريفيث بالفعل « مخطط عام » لفيلمه ، لأنه كان ينوى أن يقوم بقدر كبير من الوعى بخلق « أعظم قصة تم انتاجها » ، لكن ذلك لا يخفى حقيقة أن **عبقريته كانت من النوع « العملى » التى تحقق أفضل نتائجها من خلال الأداء فى موقع التصوير** ، ومن خلال تحقيقه لبعض المقتضيات الخاصة فى السرد ، أو حتى طريقة مواجهته لبعض مشكلات التصوير •

كانت الخطة الأولية لفيلم « مولد أمة » تتضمن احتواءه على ١٥٤٤ لقطة منفصلة ، فى زمن لم يتجاوز فيه عدد اللقطات فى أكثر الأفلام الأجنبية ابهارا المائة لقطة ولهذا ، فان فيلم « رجل القبيلة » (وهو الاسم المبدئى للفيلم) استغرق من جريفيث حوالى ثلاثة شهور للتوليف واعداد النص الموسيقى • وعندما اكتمل العمل تحقق التكامل النهائى لكل التقنيات السردية التى سبق لجريفيث اكتشافها ، كما أنه استطاع بالتعاون مع المؤلف الموسيقى « جوزيف كارل بريل » توليف نص أوركسترالى مقتبس عن جريج وفاجنر وتشايكوفسكى وبيتهوفن وليست وروسينى وفيردى ، وبعض الأغنيات الأمريكية الفولكلورية (مثل « ديكسى » و « السير فى جورجيا ») ، والتى تعود الى زمن أحداث الفيلم ، بحيث يتوازى هذا النص الموسيقى دراميا مع تتابع توليف الفيلم • (كان بريل قد قام باعداد النصوص الموسيقية للنسخ الأمريكية لأفلام مثل « الملكة اليزابيث » و « كابيريا » ، كما أنه تعاون لاحقا مع جريفيث فى أفلامه « **التعصب** » و « **الوردة البيضاء** » و « **أمريكا** » ، كما اشترك مع جريفيث عام ١٩٣٠ فى انتاج نسخة ناطقة قصيرة من فيلم « مولد أمة » بمصاحبة

أوركسترالية كاملة) . لقد كان هذا الفيلم أيضا أطول الأفلام الأمريكية حتى تلك الفترة (اثنتى عشرة بكرة) ، وأكثر تكلفة (١١٠ آلاف دولار) ، وبسبب هذا الطول فان شركات التوزيع رفضت أن تقوم بتوزيعه ، مما اضطر « جريفيث » و « ايتكين » الى تكوين شركة التوزيع الخاصة بهما، وسط تكهنات بأن « كائن جريفيث المشوه » سوف يحقق فشلا ذريعا ، كما أطلقت عليه « شركة حقوق الأفلام » ، ولكن « الكائن المشوه » استطاع خلال خمس سنوات أن يدر عائدا زاد على الخمسة عشر مليونا من الدولارات . (تم عرض الفيلم فى البداية فى دور العرض الفاخرة بكل المدن الكبيرة مقابل دولارين للتذكرة الواحدة ، ثم تم توزيعه فى المدن الصغيرة من خلال موزعين يقومون بشراء الحقوق الكاملة للتوزيع فى ولاية بعينها ، على أن يكون لشركة جريفيث نسبة مئوية من حصيلة الايرادات . ولقد أدى سوء تقدير « ايتكين » لأهمية التوزيع المحلى فى الولايات الى حصول الموزعين على أرباح كبيرة ، كان من الممكن أن تحصل عليها شركة « ميوتوال » ، وعلى سبيل المثال فان « لويس ب. ماير » صاحب حقوق التوزيع فى « ماساشوستس » ربح مليونا من الدولارات قبل أن يصدر قرار رسمى بتحريم عرض الفيلم عبر البلاد ، وهى الثروة التى جعلت « ماير » هو القوة المحركة لشركة « مترو ـ جولدوين ـ ماير ») .

عرض فيلم « رجل القبيلة » لأول مرة فى ٥ فبراير ١٩١٥ بقاعة « كلون » فى لوس أنجليس ، لكن أول عرض جماهيرى كان فى ٣ مارس ١٩١٥ فى « ليبرتى ثياتر » في نيويورك ، حيث تم اختيار اسم « **مولد أمة** » ، وليستمر عرضه بشكل غير مسبوق لمدة ثمانية وأربعين أسبوعا متتالية ، وباصرار من ايتكين كان هو الفيلم الأول الذى تبلغ فيه قيمة التذكرة دولارين ، وكانت الشعبية الجارفة سببا فى أن يصبح الفيلم واحدا من الأفلام التى حصدت أعلى الايرادات فى تاريخ السينما . وبحلول عام ١٩٤٨ ، بلغ عدد مشاهدى الفيلم حوالى ١٥٠ مليونا فى كل أنحاء العالم ، ليمثل احدى أساطير صناعة السينما فى أرباحه التى بلغت ثمانية وأربعين مليون دولار (ذهب أغلبها الى الموزعين المحليين) ، ومنذ عرضه الأول فى لوس أنجليس أجمع النقاد على مديح الفيلم لبراعته الفنية ، وكما جاء فى تعليق الجريدة السينمائية « فارايانى » فى ٢٢ مارس (١٩١٥) . « لقد أعلنت الصحف اليومية أنه يمثل الكلمة الأخيرة فى مجال صناعة الأفلام » . وبدا لفترة أن هذا النقد لا يشكل أية مبالغة نقدية ، حتى انه انتشرت تعبيرات مثل « صناعة العصر » أو « شديد الاحترام » لوصف الفيلم ، كما أن الرئيس « وودرو ويلسون » قد شاهد الفيلم فى عرض

خاص بالبيت الأبيض (لقد كانت تلك هى المرة الأولى لمثل هذا العرض)، ليعلق « ويلسون » (وهو المؤرخ المحترف) على الفيلم بأنه « **يشبه كتابة التاريخ بواسطة الضوء** » .

لكن النجاح الفائق للفيلم قد تشوه بسبب فضيحة أثارت جدلا ، فبعد عدة أسابيع من بداية عرضه فى نيويورك اضطر جريفيث للاذعان للضغوط التى مارستها عليه الجمعية الوطنية للارتقاء بالملونين (التى تأسست عام ١٩٠٨) ، ولأوامر بعض الموظفين الرسميين فى المدينة ، لكى **يحذف من الفيلم مشاهده العنصرية** ، وهكذا اضطر كارهـا لحذف ٥٥٨ قدما ، ليتناقص عدد لقطات الفيلم من ١٥٤٤ الى ١٣٧٥ . ان هذه **المادة التى تخلص منها لم يعد اكتشافها أبدا** ، وفيما يبدو أنها كانت تتضمن مشـاهد لنسـاء بيض يقوم زنوج مسلحون بالاعتـداء الجنسى عليهن ، بالاضافة الى مشهد ختامى يوحى بأن الطريقة لحل المشاكل العنصرية فى أمريكا هى نزوح الزنوج الى أفريقيـا . لقد نبهت هذه الحادثة المؤرخين ـ بمن فيهم الرئيس ويلسون أيضا ـ الى **رؤية جريفيث المشوهة والمنحازة لفترة « اعادة البناء »** . وبدأت الكثير من الشخصيات المهمة فى المجتمع ، وزعماء الحركات الاجتماعية ، والمقالات فى الصحف التقدمية الأسبوعية ، فى الهجوم على فيلم « مولد أمة » بسبب انحيازه العنصرى وتعصبه . كما طالب البعض بمنع عرض الفيلم . وكتب « **أزوالد جاريسون فيلارد** » محرر جديدة « الأمة » يصف الفيلم بأنه « غير ملائم وغير أخلاقى ومثير للقلاقل، لأنه محاولة متعمدة لاهانة عشرة ملايين مواطن أمريكى بتصويرهم على أنهم مجرد وحوش » ، كما حاول حاكم ولاية ماساشوستس منع عرض الفيلم بعد أحداث شغب عنصرية ، اندلعت فى أعقاب العرض الأول للفيلم فى مدينة بوسطن ، كما اندلعت أحداث مشابهة فى شيكاجو وأطلانطا ، حيث **كان الفيلم سـببا قويـا فى اعـادة تكوين جماعـات معـاصرة من «الكوكلوكس كلان»** . ولقد تصاعدت المعارضة ضد فيلم جريفيث الملحمى ، حتى انه لم يحصل على التصريح بالعرض فى ولايات كوينكتكت والينوى وكانساس وماساتشوستس ومنيسوتا ونيو جيرسى ووسكونسن وأوهايو، **كما اضطر الرئيس ويلسون الى أن يعلن للجماهير تراجعه عن مدح الفيلم ، وان يشير الى أن الفيلم استخدم براعته التكنيكية لخدمة أهداف خبيثة** .

(ولقد تأكد منع الفيلم بقرار المحكمة العليـا فى عام ١٩١٥ بأن صناعة الأفلام « صناعة تهدف الى الربح وحده مثل معظم صناعات الفرجة، ويجب ألا يتم التعامل معها مثل الصحف أو كأدوات للتأثير فى الرأى العام » . ولقد جاء هذا الحكم كنتيجة للقضية التى رفعتها ولاية أوهايو

ضد شركة « ميوتوال » . ومن الواضح أن هذا الحكم يتعارض مع المادة الأولى من الدستور الأمريكى التى تحمى حرية التعبير ، كما يجعل الأفلام عرضة لسلطات رقابية عديدة ، وهو ما حدث بالفعل طوال سبعة وثلاثين عاما تالية حتى عام ١٩٥٢ ، عندما أصدرت المحكمة العليا حكما مناقضا بخصوص فيلم « المعجزة ») . كان ذلك الهجوم على الفيلم سببا فى اثارة الصدمة والحزن العميق لدى جريفيث ، الذى حاول طوال عام كامل أن يبذل مجهودات كبيرة لاعادة الاعتبار لما كان ينظر اليه على أنه « ليس فقط أعظم الأفلام على الاطلاق ولكنه أيضا أعظم ملاحم الأمة الأمريكية » . لقد بدا الهجوم الواسع على الفيلم بالنسبة لجريفيث كما لو كان هجوما على المدنية الأمريكية نفسها . وفى هجوم مضاد قام بنشر كتيب صغير يحمل عنوان « صعود وهبوط الخطاب الحر فى أمريكا » ، يدافع فيه بضراوة عن الفيلم ، بالهجوم على الرقابة ذاتها ، ولكنه لم يقدم أية اجابات عن الاتهامات المحددة الموجهة ضده بالعنصرية ، لأنه ببساطة لم يكن يملك مثل هذه الاجابات ، ولأن تفسيره للتاريخ الأمريكى عنصرى فى جوهره .

ان الملاحم تهتم دائما بالقضايا الغنصرية ، وان « الأمة » التى ولدت فى ملحمة جريفيث لم تكن الا أمريكا البيضاء . وربما كان تحيز جريفيث العنصرى ـ كما أشار بعض من كتبوا سيرته الذاتية ـ تحيزا غير واع ، ولكن الظروف التى صاحبت عرض الفيلم تؤكد على أنه يتحدث عن بطولة العنصر « الآرى » (باستخدام تعبيرات جريفيث نفسه) . وبكلمات أخرى ، فان جريفيث كان يتحدث عن شخصيات نمطية يجسد بها أسطورة فترة « اعادة البنـاء » ، كما روج لها السـياسيون والمؤرخون على السواء فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ولقد كتب الفيلسوف وعالم الاقتصاد « ثور ستين فيبلن » بعد مشاهدته الفيلم عام ١٩١٥ : « انها المرة الأولى التى أرى فيها معلومات مغلوطة بهذا القدر من البلاغة » . لكن الحقيقة أن هذه المعلومات المغلوطة فى « مولد أمة » تنتمى لجيل كامل من الأمريكيين ، ولو صح القول بان جريفيث قد شوه التاريخ ، فان الأمر ذاته ينطبق على « وودرو ويلسون » فى كتابه الضخم ذى الأجزاء الخمسة « تاريخ الشعب الأمريكى » (١٩٠٢) ، الذى كتبه فى فترة رئاسته لجامعة « برنستون » ، حيث يحكى فى الجـزء الخامس كثيرا مما جـاء فى فيلم « مولد أمة » ، حتى انه كان يتعمد دائمـا كتابة كلمة « زنجى » دون استخدام الحرف الكبير فى بداية الكلمة ، تماما كما كان يفعل جريفيث . (لقد كان هذا بالطبع يتضمن ازدراء الزنوج والحط من قدرهم) .

لقد كان فيلم « مولد أمة » بحق ملحمة « أمريكية » بسبب انتاجه شـديد الضـخامة ، وتركيزه على لحظات حاسمة وحرجة فى التاريخ الأمريكى ، وفى مزجه بين الشخصيات التاريخية والروائية ، وفى التوازى بين تصوير الحقبة التاريخية والقصص الانسانية ، لكن الأكثر أهمية هو رؤيته شديدة الوضوح للمجتمع الأمريكى حيث تسود النظرة العنصرية . وقد يمكن لنا أن نلوم جريفيث على تشويهه للحقائق التاريخية لفترة « اعادة البناء » ، أو لتنميطه غير الواعى لشخصية الزنجى الأمريكى على أنه أبله أو متوحش ، وعلى اشادته لمنظمة عنصرية مثل « الكلان » ، لكننا **لا يمكن أن نجادل مع فرضيته الأساسية بأن المجتمع الأمريكى كان وما يزال فى جوهره مجتمعا عنصريا .**

« مولد أمة » : البناء الدرامى والسينمائى

يحكى فيلم « مولد أمة » قصة الحرب الأهليـة الأمريـكية والفترة التى تلتها ، من خلال وجهة نظر منحازة للجنوب كما هو واضح فى أحد العناوين الفرعية للفيلم ، الذى يقول : « لقد تحمل الجنوب كل الألم من أجل أن تولد الأمة » . ومن المهم أن نتذكر أن الأحـداث التى يصـورها كانت ماتزال قريبة الى أذهان المتفرجين عام ١٩١٥ (فالأحداث تدور قبل أقل من خمسين عاما من هذا التاريخ)، وان كثيرا من الناس الذين شاهدوا الفيلم فى عام عرضه كانوا مثل جريفيث يعرفون تفاصيل دقيقة عن الحرب من الآباء الذين عاشوها ، ومن الانقسامات السياسية والاجتماعية التى أحدثتها الحرب ، وظلت أصداؤها العميقة تتردد حتى ذلك الحين .

يبدأ الفيلم بمقدمة توضح جذور المأساة التى لم يزرعها الجنوب ، وانما تجار نيوانجلاند منذ القرن السابع عشر ، الذين أحضروا العبيد الى أمريكا ، والذين يسخر منهم جريفيث لأنه يصورهم كأسلاف لهؤلاء الذين كانوا ينادون بالغاء العبودية فى القرن التاسع عشر . بعد ذلك نرى فقرة قصيرة عن فترة ما قبل الحرب ، نشاهد فيها صبيين من أهل الشمال ، وهما ابنان للسناتور « أوستن ستونمان » صاحب النفوذ القوى والمنادى بتحرير العبيد ، (اعتمد جريفيث فى رسم هذه الشخصية على شخصية حقيقية لرجل الكونجرس الجمهورى عن بنسلفانيا « تاديوس استيفنس »، والذى كان زعيما اصلاحيا كبيرا) . ان الصبيين يزوران زملاء الدراسة السابقين من عائلة كاميرون فى مزرعة العـائلة المتواضعة فى بيدمونت بكارولينا الجنوبية ، وتمثل هذه الفقرة الناعمة سحر حضـارة الجنوب وجمالها ، ووداعة حياة الزراعة ، كما تصور هذه الفقرة أيضا وقوع « فيل

ستونمان » فى حب مارجريت ابنة عائلة كاميرون ، بينما يكتشف « بن كاميرون » نموذجه فى الجمال الأنثوى ، عندما يرى صورة « لالزى » شقيقة « فيل » ، لكن الحرب الأهلية تندلع بعد هذه الزيارة ، ويتلقى الشباب الشمالى والجنوبى طلبات الاستدعاء للخدمة العسكرية من كل من حكوماتيهما ·

يتناول الجزء التالى من « مولد أمة » وقائع الحرب ذاتها ، فى فقرة تبدو مستقلة بنفسها تماما عن الفيلم ، وهو الجزء الذى يستحق بالفعل صفة «الملحمية» لأنه يمزج بين السرد المعقد للأحداث التاريخية والاستخدام المبهر للمناظر والديكور · وبدءا من اللحظات التى نرى فيها قوات « بيدمونت » وهى تتقدم ، لتخوض معركتها الاولى فى سعادة وسذاجة ، وحتى اللحظة التى نرى فيها اغتيال الرئيس لنكولن فى مسرح فورد ، يستولى علينا شعور عميق بالسحر فى سرد الاحداث الذى ما يزال يمارس تأثيره على المتفرجين حتى اليوم · وعلى الرغم من أن السينما قد شهدت تطورات تقنية كبيرة منذ انتاج الفيلم ، لا يمكن أن ننكر التنفيذ المتقن والمقنع لمشاهد حصار بطرسبرج وحريق أطلانتا · لقد اعتمد « جريفيث » و « بيتزر » فى بناء هذه الأحداث على الصور الفوتوغرافية للحرب الأهلية ، التى كان قد التقطها « ماتيو برادى » ، حيث تم تصوير هذه اللقطات من زوايا وأبعاد مختلفة ، ليجمع المشهد بين لقطات عامة بعيدة جدا ، ولقطات متوسطة وقريبة تصور اشتباك الجنود فى صراعهم الدموى ، مما يعطى انطباعا عاما بفوضى العنف التى تسيطر على المعركة · ولقد استطاع جريفيث تعميق التوتر الكامن فى هذه المشاهد بالتنوع فى زمن اللقطات وبالقطع بين لقطات تتبادل فيها حركة الجنود وتتقابل ، ففى مشهد موقعة بطرسبرج يقطع جريفيث من لقطة تصور جنودا من الجيش الفيدرالى ، ينطلقون من الجانب الأيسر للكادر ، الى لقطة أخرى لجنود اتحاديين يقطعون الشاشة من اليمين ، ثم الى لقطة ثالثة تصورهم من أعلى فى التحامهم ، كما استخدم جريفيث فى مشهد حريق أطلانتا الشاشة المنقسمة بخط مائل ، حيث نرى المبانى المحترقة فى النصف العلوى منها ، وقوات « شيرمان » الزاحفة فى النصف السفلى ، وحيث تمت اضاءة المشهدين بلهيب النيران وأضواء القنابل المتفجرة (طبقا لما قاله بيتزر ، فان هذا هو المشهد الوحيد فى الفيلم الذى استخدمت فيه الاضاءة الصناعية) ·

ويستمر جريفيث فى حكاية قصة عائلتى « ستونمان » و « كاميرون » على خلفية الحرب الأهلية ، فيموت الابنان الصغيران للعائلتين فى أحضان

كل منهما الآخر فى ميدان المعركة ، أما « بن كاميرون » أو « الكولونيل الصغير » ، فانه يصاب بجروح ويؤسر على أيدى القوات الفيدرالية ، بعد قيادته هجوما جريئا ضد خطوط الاتحاد فى بطرسبرج . فى نفس الوقت تدور أحداث أخرى فى الجنوب ، حيث نرى عصابة من الزنوج المسلحين المتمردين ينهبون منزل كاميرون فى بيدمونت ، ولا يتركون شيئا للعائلة ، بينما تنتهى أطلانتا الى الدمار مع تقدم شيرمان نحو البحر . ان جريفيث يخلق تأثيرا يوحى بالدمار مع هذه المسيرة ، باستخدام **حدقة دائرية فوق العدسة** ، نراها صغيرة فى أعلى يسار الكادر ثم **تتسع تدريجيا** ، ونرى أما حزينة فوق التل وقد جلس الى جانبها أطفالها الصغار ، وعندما تتسع الحدقة أكثر نعرف سبب بؤس هذه المرأة عندما نرى قوات « شيرمان » تسير مثل صفوف النمل الأسود فى الوادى بأسفل الكادر ، **وهكذا حقق جريفيث دراميا وبصريا العلاقة داخل الكادر بين السبب والنتيجة** . (يحكى بيتزر فى سيرته الذاتية أن هذه العائلة ، الأم وأطفالها ، كانت موجودة بمحض المصادفة على التل ، عندما كان جريفيث يقوم بتصوير مشهد مسيرة الجنود فى أسفل الوادى ، عندئذ أعطى جريفيث الأمر لبيتزر بتصوير هذه العائلة دون وعى منها ، ليقوم فيما بعد بالمزج بينها وبين لقطة مسيرة الجنود **من خلال الطبع المزدوج** ، ويجعل منهما لقطة واحدة نرى مكوناتها تدريجيا مع اتساع الحدقة الدائرية . وكما يقول بيتزر فلقد كانت مثل هذه اللمسات الفنية هى التى « جعلت هذا الفيلم شديد الواقعية والاقناع، لجمهور تعود على الأداء التمثيلى الرتيب والديكورات التقليدية فى الأفلام التاريخية ») .

تعرض المشاهد التالية للقاء « بن كاميرون » مع « الزى ستونمان » فى أحد المستشفيات العسكرية فى واشنطن ، حيث تقوم الفتاة بتضميد جراحه من خلال عملها كمتطوعة ، وسرعان ما تلحق السيدة كاميرون بابنتها فى المستشفى ، عندما تعلم أنه ينتظر حكم الاعدام لنشاطاته الفدائية ، وتنجح بالفعل فى الغاء هذا الحكم بعد تقديم التماس للرئيس لنكولن ، الذى يصوره الفيلم بشكل وقور . وعلى الرغم من أن مشـاهد المستشفى تحتوى على نزعة عاطفية مبالغة ، فان النقاد امتدحوها لواقعيتها فى اظهار التفاصيل ، **حيث تدور الأحداث فى وقت واحد فى كل مستويات الصورة، بدءا من الخلفية وحتى مقدمة الكادر** ، كما تميز تجسيد مشهد استسلام القوات الفيدرالية فى « أبوماتوكس » بالمحاكاة التاريخية الدقيقة التى كان يعود اليها جريفيث مرة بعد أخرى خلال أحداث الفيلم . وعنـدما

تنتهى الحرب ، تبدأ عائلة « كاميرون » فى اعادة بناء منزلها المدمر ، ويعود « بن » الى « بيدمونت » فى مشهد مؤثر •

فى نفس الوقت يكون « فيل » و « الزى ستونمان » يحضران عرضا لمسرحيــة « ابن عمنا الأمريكى » فى مسرح فورد ، حيث يشهدان « **اغتيال الرئيس لنكولن** » ، وهو أحد المشاهد العظيمة التى نجح فيها جريفيث فى اعادة تجسيد التاريخ ، كما أنه يعطى نموذجا رائعا لطريقته **فى التوليف الذى يحقق سلاسة السرد** • ولهذا فاننا سوف نمنحه مزيدا من دراسة تفصيلية • تتوالى لقطات هذا المشهد باستخدام المونتاج المتوازى من أجل تحقيق التوتر على النحو التالى :

— (عنوان فرعى) المهرجان الاحتفـالى باستسـلام القوات الفيدرالية فى « لى » الذى يحضره الرئيس ورجاله •
ابنا ستونمان موجودان •
الديكور يطابق التفاصيل التاريخية لمسرح فورد فى تلك الليلة •

٢٤ قدما

— (المشهد ٤٤٤) القطع باستخدام الحدقة المتسعة التى تبدأ بدائرة من أسفل الكادر •

« الزى » وشقيقها يصلان الى مقعديهما ـ يتحدثان الى جيرانهما من المتفرجين ـ تتسع دائرة الحدقة لتظهر فى بقيـة الشاشـة لقطـة عامة للمسرح (اللقطة من أعلى جانب المسرح ويظهر فيها المنصة ومكان الأوركسترا) •

١٨ قدما

— (المشهد ٤٤٥) لقطة شبه مكبرة لكل من فيـل والزى • الزى تنظر من خلال النظارات المكبرة •
٣ أقدام

— (عنوان فرعى) «المسرحية» « ابن عمنا الأمريكى » من بطولة « لاوراكين » •
٤ أقدام

— (المشهد ٤٤٦) مثل ٤٤٤ : ستارة المسرح ترتفع، تظهر خادمة تنفض التراب عن المنضدة ٠

٧ أقدام

— (المشهد ٤٤٧) لقطة متوسطة عامة لخشبة المسرح٠ تدخل النجمة فى عظمة ٠

٣ أقدام

— (المشهد ٤٤٨) مثل ٤٤٦ : تنحنى النجمة لتحية الجمهور ٠

٤ ½ قدم

— (المشهد ٤٤٩) مثل ٤٤٥ : الزى تمسك بمروحة – تصفق – تبتسم لشقيقها ٠

٦ أقدام

— (المشهد ٤٥٠) مثل ٤٤٧ : النجمة ترسل قبلات فى الهواء للجمهور وتنحنى تحية له ٠

٣ ½ قدم

— (المشهد ٤٥١) مثل٤٤٨ : تتقدم النجمة الى مقدمة المسرح – تتلقى الزهور – تصفيق ٠

٩ أقدام

— (عنوان فرعى) « الزمن ٨ر٣٠ وصول الرئيس وقرينته ورجاله » ٠

— (المشهد ٤٥٢) لقطة ثلاثة أرباع للسلم الخلفى فى الكواليس – السلم مظلم وملء بالظلال – الحرس يوصلون لنكولن عبر السلم مع رجاله ٠

٨ أقدام

— (المشهد ٤٥٣) لقطة متوسطة لمقصورة المسرح – يدخل أول الرجال المصاحبين للنكولن ٠

٣ أقدام

— (المشهد ٤٥٤) مثل ٤٥٢ : لنكولن يعطى قبعته ومعطفه لرجل ويدخل من باب المقصورة الى اليمين ٠

٥ أقدام

— (المشهد ٤٥٥) مثـل ٤٥٢ : يتقدم لنكولن الى الأمام فى المقصورة ٠

٤ ½ قدم

— (المشهد ٤٥٦) لقطـة شـبه مكبرة لفيل والزى يريان لنكولن ٠ يصفقان وينهضان ٠

٦ أقدام

— (المشهد ٤٥٧) لقطة عامة للمسرح ، والجمهور يقف ويطلق الهتافات ٠

٢ ½ قدم

— (المشهد ٤٥٨) مثل ٤٥٣ : لنـكولن ينحنى للجمهور ٠

قدمان وست كادرات

— (المشهد ٤٥٩) مثل ٤٥٧ : الجمهور يهتف ٠

٢ ½ قدم

— (المشهد ٤٦٠) مثـل ٤٥٨ : لنكولن وصحبته يجلسون ٠

٦ ½ قدم

— (عنوان فرعى) : « الحارس الشخصى للنكولن يأخذ موقعه خارج مقصورة الرئيس » ٠

٦ أقدام

— (المشهد ٤٦١) لقطة ثلاثة أرباع للردهة فى خلف المقصورة ـ يدخل الحارس ويجلس على مقعد أمام باب المقصورة ٠

١٠ ½ قدم

— (المشهد ٤٦٢) مثل ٤٥٩ : الجمهور ما زال واقفا ـ المسرحية توشك على مواصلة العرض ٠

٤ أقدام

— (المشهد ٤٦٣) مثل ٤٦٠ : المقصورة ـ الرئيس وقرينته ينحنيان ٠

٨ أقدام

— (المشهد ٤٦٤) لقطة عامة للجمهور والمقصورة
ـ هتافات ومناديل تلوح ٠

٣ أقدام

— (المشهد ٤٦٥) لقطة متوسطة لخشبة المسرح ـ
ـ بقع ضوء تشبه أساليب الاضاءة العتيقة ـ
خلفية ملونة مرسوم عليها منظر طبيعى ـ أشخاص
يخرجون خارج المنصة ـ ممثلان يقتربان من مقدمة
المسرح تتبعهما دائرة الضوء ٠

٩ أقدام

— (عنوان فرعى) « الحارس يترك موقعه لكى يلقى
نظرة على المسرحية » ٠

قدمان وعشر كادرات

— (المشهد ٤٦٦) لقطة متوسطة للممر خلف
المقصورة ـ الحارس يحاول أن يختلس نظرة
للمسرحية ٠

٣ ½ قدم

— (المشهد ٤٦٧) لقطة متوسطة لخشبة المسرح ٠
٣ أقدام

— (المشهد ٤٦٨) مثل ٤٦٦ : الحارس ينهض ويفتح
بابا خلفيا يطل على المسرح ٠

٦ ½ قدم

— (المشهد ٤٦٩) لقطة عامة للمسرح ـ حدقة دائرية
تغلق المنظر للتركيز على المقصورة ـ يدخل
الحارس ٠

٣ أقدام

— (المشهد ٤٧٠) لقطة متوسطة (دائرة تحيط
الكادر) ـ يجلس الحارس على كرسى فى طرف
المقصورة ٠

٤ أقدام

— (عنوان فرعى) « الزمن ١٣ر١٠، الفصل الثالث،
المشهد الثانى » ٠

قدمان

— (المشهد ٤٧١) لقطة عامة للمسرح، حدقة دائرية في أعلى يمين الشاشة – المقصورة – يظهر رجل بين الظلال ·

٤ أقدام

— (المشهد ٤٧٢) لقطة شبه مكبرة لفيل والزى يتابعان المسرحية، الزى تضحك من وراء مروحتها الى رجل في الشرفة بجوار المقصورة وتسأل من يكون ·

٧ أقدام

— (عنوان فرعي) « جون وايكس بوث » (قاتل لينكولن) ·

١٤ كادرا

— (المشهد ٤٧٣) لقطة شبه مكبرة لبوث – حدقة دائرية – يقف على طريقة نابليون في ظلال الشرفة ·

قدمان وكادران

— (المشهد ٤٧٤) مثل٤٧٢ : الزى مستمتعة بالظهور الغامض للرجل وتضحك من وراء مروحتها وتتطلع اليه من خلال نظاراتها المكبرة ·

٦ أقدام

— (المشهد ٤٧٥) مثل ٤٧٣ : بوث ينتظر ·

قدمان و٣ كادرات

— (المشهد ٤٧٦) لقطة عامة متوسطة للشرفة والجمهور – بوث ينتظر ·

٥ ½ قدم

— (المشهد ٤٧٧) مثل ٤٧٥ : بوث ينتظر ·

٤ أقدام

— (المشهد ٤٧٨) لقطة متوسطة للمسرحيه على المنصة – فقرة كوميدية ، رجل يلوح بذراعيه ·

٣ ½ قدم

— (المشهد ٤٧٩) لقطـة متوسطة لمقصورة لنكولن — يضحكون — لنكولن يشعر بتيار هواء ويحاول أن يغطى نفسه بوشاح ·

٦ ½ قدم

— (المشهد ٤٨٠) مثل ٤٧٧ : بوث يراقب ·

٣ أقدام

— (المشهد ٤٨١) مثل ٤٧٩ : المقصورة — لنكولن يسحب الوشاح حول كتفيه ·

٥ ½ قدم

— (المشهد ٤٨٢) لقطة عامة للمسرح مثل ٤٧١ : الحدقسة الدائرية تتسـع — بوث يتجه الى باب المقصورة ·

٥ أقدام

— (المشهد ٤٨٣) لقطة متوسطة (الكادر فى دائرة) ، الحارس فى الشرفة بجوار المقصورة وبوث يفتح الباب خلفه ·

قدم و٧ كادرات

— (المشهد ٤٨٤) لقطـــة متوســطة للممـر خلف المقصورة — ظلال ثقيلة — بوث يدخل فى هدوء الى الممر — يغلق باب الشرفة على الحارس — ينظر من ثقب باب المقصـورة ، يقف فى عظمة ويلقى برأســه الى الوراء على طريقـة الممثلين ويرفـع مسدسا ·

١٢ ½ قدم

— (المشهد ٤٨٥) لقطـــة مكبرة للمسدس — دائرة سوداء تحيط بالكادر — الرجل يجهز المسدس على وضع التشغيل ·

٣ أقدام

— (المشهد ٤٨٦) مثل ٤٨٤ : بوث يتقدم الى الأمام، يفتح باب المقصورة ويدخل ·

٩ أقدام

— (المشهد ٤٨٧) المقصـورة مثل ٤٧٩ : يتسحب بوث خلف لنكولن .

٤ ½ قدم

— (المشهد ٤٨٨) المسرحية كما فى ٤٧٨ : النمرة الكوميدية لمطاردة امرأة وصيحات استحسان من الجمهور .

٤ أقدام

— (المشهد ٤٨٩) لقطة متوسطة للمقصورة — اطلاق النار على لنكولن — بوث يقفز من الركن الأيسر للمقصورة .

٤ ½ قدم

— (المشهد ٤٩٠) لقطة عامة للمسرح ، بوث يقفز على خشبة المسرح وهو يصيح .

٢ ½ قدم

— (عنوان فرعى) باللغة اللاتينية : « وهكذا مات الطاغية » .

قدمان

— (المشهد ٤٩١) لقطة متوسطة لبوث على خشبة المسرح يحيى الناس بيديه وينسحب الى الخلفية بسرعة وهو يعرج فى مشيته .

٣ أقدام

— (المشهد ٤٩٢) لقطة متوسطة للمقصورة — لنكولن يتهاوى وزوجته تصرخ طالبة النجدة .

٢ قدم و٦ كادرات

— (المشهد ٤٩٣) لقطـة شبه مكبرة لفيل والزى يدركان بصعوبة ما حدث — يقفان .

٤ ½ قدم

— (المشهد ٤٩٤) لقطة عامة للمسرح ، الجمهور يقف فى اضطراب — الزى فى المقدمة يغمى عليها ، فيل يساعدها .

٤ أقـدام

— (المشهد ٤٩٥) مثل ٤٩٢ : رجل يقفز الى مقصورة لنكولن للمساعدة ٠

٥ أقدام

— (المشهد ٤٩٦) لقطة عامة متوسطة للمسرح والمقاصير – الجمهور فى حالة فوضى وهياج ٠

½ ٣ قدم

— (المشهد ٤٩٧) لقطة عامة للجمهور الهائج ، فيل والزى يغادران المسرح ٠ اظلام تدريجى ٠

½ ١١ قدم

— (المشهد ٤٩٨) لقطة متوسطة للمقصورة – يحملون لنكولن الى الخارج ٠ اظلام تدريجى ٠

½ ١٠ قدم

ويتكون هذا التتابع من ٥٥ لقطة ، بعضها لا يستغرق الا ثوانى قليلة (يحتوى القدم الواحدة على١٦ كادرا يستغرق عرضها ثانية واحدة)، كما أن هذا التتابع يؤسس **علاقات ديناميكية « بصرية » بين لنكولن وبوث والحارس الشخصى والجمهور والمسرحية قبل أن يحدث فعل الاغتيال « الدرامى »** ٠ ويمكن للمرء أن يتخيل كيف كان « بورتر » أو « زيكا » سوف يعالج هذا التتابع من خلال لقطة واحدة ، أو حتى عدة لقطات ، لكى نستطيع أن نفهم تماما عمق انجاز جريفيث ٠

ان مشهد اغتيال لنكولن – الذى أثار حزنا كبيرا فى الجنوب – ينهى قسم « الحرب » من فيلم « مولد أمة » ، كما أنه يمهد لأكثر الأجزاء إثارة للجدل فى الفيلم ، وهو الجزء الذى يتناول مسألة « اعادة البناء » ونظرة جريفيث اليها ٠ يبدأ هذا الجزء بصعود السناتور « أوستن ستونمان » الى « السلطة خلف العرش » بعد موت لنكولن ، وكما يخبرنا عنوان فرعى ، فان السناتور يصمم على أن يسحق « الجنوب الأبيض تحت حذاء الجنوب الأسود » ، (وهى عبارة ليست من اختراع جريفيث، ولكنها وردت بالنص فى « تاريخ الشعب الأمريكى » « لويلسون ») ٠ ويقود « ستونمان » الراديكاليين المؤمنين « باعادة البناء » الى النصر فى انتخابات الكونجرس ، ويرسل تابعه الخلاسى المتزلف الطموح « سلاس لينش » الى « بيدمونت » ، لكى ينفذ برنامجا لاعطاء الزنوج حق الانتخاب ، لكن «لينش » ورجاله يجمعون العبيد المحررين حديثا فى عصابة ، ويرتكبون

سلسلة من أعمال الشغب والتمرد ضد المجتمعات البيضاء ، يستخدمون فيها الاهانات والاعتقالات والاعتداءات الجنسية ٠

ثم يصبح « لينش » حاكمـا لولاية كارولينا الجنـوبية ، حيث يترأس هيئة تشريعية من زنوج أغبياء ، يصدرون قوانين بحرمان البيض من حق التصويت ، واباحة الزواج بين الأجناس ، ويحتوى مشهد الهيئة التشريعية على واحد من أكثر استخدامات جريفيث براعة لتكنيك المزج ، فهو يبدأ المشهد بصورة فوتوغرافية تسجيلية للمجلس الأصلى ، ويمزج منها الى لقطة تصور الممثلين الذين يقومون بتمثيل أفراد المجلس ، وينتهى المشهد باستخدام الحدقة الدائرية التى تزداد ضـيقا ، فبعد أن تقوم الهيئة التشريعية باصدار القانون حول الزواج بين الاجنـاس ، تزداد الدائرة ضيقا لتتركز حول مجموعة من الزنوج يجلسون على الأرض ، وهم ينظرون شزرا الى شيء فوقهم ، فتتحرك الدائرة الضيقة مثل عدسة المنظار ، لتكشف عن الشيء الذى ينظرون اليه ، انه مجموعة من النساء البيض استولى عليهم الذعر ٠

وبينما كان هذا الحدث المثير للسخرية يحدث فى عاصمة الولاية ، يعـود الفيـلم الى « بيدمونت » ، حيث يقرر « بن كاميرون » أن هذه « الامبراطورية السوداء » التى أنشأها لينش وأصدقاؤه يجب محاربتها بواسطة « الامبراطورية الخفية » للفرسان البيض من الجنوب ، والتى أنشئت كما يخبرنا عنوان فرعى « للدفاع عن حق المولد للعنصر الآرى » ٠ هذا هو تفسير جريفيث لمولد منظمة « الكوكلوكس كلان » ، وينبغى ان نذكر أن هذا التفسير لا يختلف كثيرا عما أورده مؤرخو تلك الفترة بمن فيهم « وودرو ويلسون » ، الذى كتب فى الجزء الخامس من « تاريخ الشعب الأمريكى » :

« ان ما أثار الرجال البيض فى الجنوب هو غريزتهم الفطرية لحفظ النوع ، بتخليص أنفسهم ـ بوسـائل عادلة أو خاطئة ـ من القوانين المتعصبة للحكومات التى أقامتها أصوات الزنوج الجهلاء ، والتى يغلب عليها نزعة المغامرة ٠٠ لقد كان التصرف الوحيـد لديهم هو اتحادهم الشخصى ، واستخدام وسائلهم الخاصـة ، كقوة خـارج الحكومة ومعادية لها » ٠

فى نفس الوقت كان « أوستين ستونمان » قد أتى الى بيدمونت مع عائلته ، ليرى نتائج سياساته ، لكنه سقط مريضا بشكل مفاجىء ليتحول

الى أداة فى يد لينش الشرير ، و « ليديا براون » عشيقة ستونمان الخلاسية · لكن القصص العاطفية بين الزى ستونمان و « بن كاميرون » من ناحية ، و « فيل ستونمان » و « مارجريت كاميرون » من ناحية ، بدأت فى النمو مرة أخرى فى « بيدمونت » ، لكن نتائج الحرب المريرة عكرت صفوها · وفى أحد المشاهد المؤثرة يعرض فيل الزواج على مارجريت ، ليقطع جريفيث على « **فلاش باك** » (**أو بالأحرى لقطة ذاتية للشخصية**) ، نرى فيه لقطة سابقة لشقيق مارجريت الصغير صريعا على أرض « بطرسبرج » · لقد قال جريفيث ذات مرة : « **يمكنك أن تصور الأفكار** » ، وهذا الفلاش باك مثل العديد غيره فى « مولد أمة » يجسد ملاحظة جريفيث تجسيدا شديد الوضوح · وفى النهاية ، وبعد موجة أخرى من الاهانات والانتهاكات التى يرتكبها السود ضد البيض ، تبدأ الحركات الانتقامية الارهابية لمنظمة « الكلان » ، وترفض « الزى » الارتباط مع « بن » عندما تعلم بتورطه مع المنظمة ·

وعند هذه النقطة يأخذ الفيلم منعطفا شديد الغرابة ومثيرا للاستهجان ، عندما يتم الهجوم على فلورا كاميرون بواسطة « جاص » « الزنجى الخائن » الذى يريد الزواج منها : انه يطاردها فى الغابة وعبر منحدر ، ولكنها تلقى بنفسها من فوقه لتموت بدلا من أن تذعن لرغباته ، على الرغم من أن شقيقها « بن » كان بدوره يحاول يائسا أن ينقذها · ان هذا المشهد الذى تم تصويره فى تلال وغابات كاليفورنيا الصنوبرية الجميلة هو **من أكثر المشاهد براعة فى استخدام جريفيث للتوليف بين لقطات مطاردة من ثلاثة اطراف** ولكنه (مثل مشهد مماثل فى فيلم « الربيع العذرى » (١٩٦٢) لانجمار برجمان) ، **هو من أكثر المشاهد اثارة لاضطراب أفكار المتفرج ، الذى يجد نفسه أمام مشهد عاطفى مؤثر ، فلا يستطيع أن يفكر بطريقة عقلانية ليكتشف المضمون العنصرى فى المشهد** ، فهذا المشهد يمثل فى أفلام جريفيث ــ كما فى مشاهد مماثلة فى أفلام ايزنشتين ــ براعة فائقة فى **التلاعب بالعواطف** بشكل يتجاوز كل الحدود المنطقية المعقولة ، لكى **يقود المتفرج الى الأفكار التى يؤمن بها صانع الفيلم** · انه من أكثر مشاهد السينما رعبا ، كما أنه لايمكن نسيانه ــ كما لايمكن أن نغفره له أيضا ــ مثل مشهد المذبحة على سلالم أوديسا فى فيلم « **بوتمكين** » **لايزنشتين** (١٩٢٥) ، ومثل مشهد عذاب الموت بواسطة الرصاص المنهمر على البطلين فى فيلم « **بونى وكلايد** » (١٩٦٧) « **لآرثر بن** » ·

وبعد مصرع فلورا ، يطارد أفراد منظمة الكلان الزنجى « جاص » . وينفذون فيه حكم الاعدام المبرر دراميا ، لكنه مرفوض أخلاقيا ، لأنه يبرر الاعدام بدون محاكمة قانونية · ويتم تعليق الجثة على باب الحاكم كنوع من التحذير ، ويكون رد لينش هو استدعاء قوات الزنوج المحاربة لمطاردة المشتبه فيهم من رجـال الكلان ، وأثنـاء عملية التفتيش عن المشتبهين ، يتم القبض على العجوز « كاميرون ، رب العائلة ، ولكن يتم انقاذه فى النهاية على يد ابنتـه « مارجريت » و « فيل ستونمان » ، اللذين كانا فى السابق مناصرين للزنوج ، ليتحول فيل ستونمان عن ايمانه بأفكاره ويقف ضد أبيه · فى نفس الوقت تحاول « الزى ستونمان » أن تتوسط لدى لينش من أجل كاميرون ، لتجد نفسـها مضطرة للزواج بخلاسى شرير قد أصبح « مخمـورا بالسلطة والخمر » ، (وهى عبـارة جريفيث) ، لأن قوات « امبراطوريته السوداء » قد أصيبت بسعار القتل فى شوارع بيدمونت ، لتقتل البيض بشكل عشوائى ·

هنا يبدأ الفيلم فى الصعود نحو ذروته ، عندما يقطع مشهد علاقة لينش والزى بمشهد رجال الكلان المقنعين ، أو « صقور الليل » ، وهم يقطعون الاقليم فوق جيادهم ، وينشرون أخبارا عن ثورة « بيدمونت » ، ويطلبون من البيض الانضمام اليهم · وبالفعل ، يزداد عددهم شيئا فشيئا كلما مضوا فى سيرهم ، لنرى المجموعة الصغيرة وقد تحولت الى تيـار متدفق من البشر (سوف نرى فى فصل لاحق مشهدا مماثلا فى استخدام المونتاج عند ذروة فيلم « الأم » (١٩٢٦) « لبودفكين » ، عندما يتدفق العمال من الشوارع الجانبية لمدينة سان بطرسبرج ، ليكونوا تيارا جارفا من الثـائرين المتوجهين الى المصـانع) · لهذا لم يكن غريبا أن يطلق الشـاعر والنـاقد « فاشيل ليندساى » على هذا المشهد « شلالات نياجرا الأنجلوسكسونية » · فى الوقت ذاته يكتشف المسلحون الزنوج الكوخ الخشبى الذى اختبأ فيه كاميرون العجوز ومارجريت وفيل ، فيحاصرونهم بهدف اغتيالهم · ويستخدم جريفيث القطع المتبادل فى لقطات هذا المشهد ولقطات المسيرة الارهابية لجماعة الكلان ، ولقطات شـغب الزنـوج فى شوارع بيدمونت ، مع الحدث الوشـيك لقيام لينش باغتصاب « الزى ستونمان » · لذلك فان الاثارة والتشويق يملآن هذا المشهد ، الذى يحاكى « الانقاذ فى اللحظة الأخيرة » لكنه يحتوى هذه المرة على أربعة أحـداث متزامنة تتلاقى معا فى ذروة الفيلم · وبهدف زيادة التوتر ، فان جريفيث يقوم من خلال المونتاج بتقصير زمن اللقطات ، وزيادة ايقـاع الحركة داخل اللقطة ، ليتصاعد المشـهد بأسـلوب يشـبه الكريشـندو ،

وعندما يصل الكلان فى النهاية الى المدينة لتطهير الشوارع من المشاغبين الزنوج ، نرى مشهدا يحاكى فى اتقانه مشاهد المعركة فى قسم «الحرب»، فالتوليف شديد الحيوية ، واستخدام حركة الكاميرا اللاهثـــة ، جعل « فاشيل ليندساى » يصف هذا المقطع بأنه يشـبه « البحر ذا الأمواج الوحشية المتلاطمة » ٠

وبعد تطهير شوارع بيدمونت وانقاذ الزى من لينش ، يعلم الكلان بأمر الكوخ المحاصر فى الغابات ، ويبدءون مسيرتهم الثانية ٠ وعلى الرغم من أن ذلك يمثل **ذروة مضادة** ، فان الانقاذ الثانى يبدو أكثر الحاحا من سابقه ، لأننا نرى الزنوج وقد اقتربوا من النجاح فى تحطيم أسوار الكوخ ، ويصبح الخطر قريبا من الأبطال ، فى نفس الوقت الذى بدأت فيه مسيرة الكلان ٠ وبعد بعض اللقطات المضطربة ، التى نشـــهد فيها الزنوج وقد دخلوا الكوخ بالفعل ، وأمسكوا بمارجريت كاميرون من ضفائرها الطويلة ، يصل الكلان لتفريق المعتدين وانقاذ البيض من الاعتداء والاغتيال ٠ ثم يتلو ذلك مشهد لمسيرة استعراضـــية لجمـاعة الكلان والأشخاص الذين تم انقاذهم ، ثم تأتى أخيرا الانتخابات الجديدة التى ينجح فيها البيض بسهولة ٠ لقد **انهارت « الامبراطورية السوداء » أمام «الامبراطورية الخفية» ، كما تنبأ عنوان فرعى فى جزء سابق من الفيلم ، ليتحد الشمال الأبيض مع الجنوب الأبيض « دفاعا عن حق ميلاد الجنس الآرى »** ، وتتم الزيجتان بين عائلتى كاميرون وستونمان ، وينتهى الفيلم بخاتمة رمزية ، نرى فيها مزجا من اله الحرب الى ملاك السلام ، ونرى **العنوان الأخير الذى يقول بقدر من السذاجة : « الحرية والاتحاد ، واحد لا يتجزأ ، الآن والى الأبد » !** ٠

مولد أمة : التأثير

ينبغى لنا أن نوضح ــ مع كل التحفظات على الأيديولوجيـــا التى يمثلها فيلم « مولد أمة » ــ أنه يمثل انجازا تقنيا كبيرا ، وقد صنعه جريفيث ليس فقط فى غياب التقاليد السردية التى لم تكن قد اكتشفت بعد ، ولكن أيضا بدون التقنيات السينمائية المعاصرة كما نعرفها اليوم ٠ وانه لمما يثير الخيال أن نتصور لو كان جريفيث قد نفذ الفيلم باستخدام الشاشة العريضة والألوان والصوت المجسم ، (فى الحقيقة فقد تم تصوير الفيلم بكاميرا واحدة تدار يدويا ، من صنع « شركة باتيه » ، ولا يتجاوز ثمنها ثلاثمائة دولار ، ولم يكن لها سوى عدستين ، واحدة متوســـطة والأخرى واسعة) ٠ لذلك فلا يمكن لأحد أن يقلل من أهمية هذا الانجاز ،

الذى تم بتقنيات متواضعة ، لكنه نجح فى تجاوزها لصنع فيلم ملحمى ضخم سابق لأوانه بالنسبة لتاريخ السينما · علاوة على ذلك ، فقد نجح جريفيث فى أن يجعل السينما تسير قدما فى طريق « **الواقعية الرمزية** » ، **أو تقديم الواقع للايحاء بمعنى رمزى** ــ هذا الرمز قد يكون نفسيا ذاتيا أحيانا وعالميا أحيانا أخرى ، وهو ما يبدو واضحا فى اللقطات المكبرة لبعض الأشياء ، (مثل كوز الذرة الجاف الذى تعافه النفس فى طبق الجندى الفيدرالى فى بطرسبرج ، ومثل العصفور فى أيدى « الكولونيل الصغير » الرقيق خلال لقائه العاطفى مع الزى) ، كما أنه يستخدم القطع المتداخل ذا المسحة النفسية أو الذاتية ، (مثل صورة جثة شقيق مارجريت ، التى تبدو لها فى ذهنها عندما يعرض عليها فيل الزواج ، ومثل لقطات « الفلاش باك » التى تصور أعمال الفوضى التى يقوم بها الزنوج فى بيدمونت ، عندما كان « بن كاميرون » يحكى عنها لعائلته) ·

وربما كان جريفيث يميل دائما الى أن يضفى على الواقع هذه المسحة الرمزية حتى بدون استخدام القطع أو المونتاج ، فعلى المستوى المباشر والبسيط نرى فى قسوة « سيلاس بنش » مع الحيوانات نزوعا الى الشر ، بينما نرى فى مشية السيناتور « ستونمان » العرجاء ايحاء بعجزه وضعفه الأخلاقى ، وأحيانا ما تنحو هذه الواقعية الرمزية عند جريفيث الى المبالغة فى العاطفية ، على نحو ما نرى فى المشهد الذى يمنح فيه « الكولونيل الصغير » و « الزى » قبلات للعصفور الواقف على يد « بن » ، بدلا من أن يقبل أحدهما الآخر ، ولكن اكتشافات جريفيث التى أتقنها لخلق الجو العاطفى على هذا النحو ، قد فتحت الباب أمام عدد لانهائى من الطرائق فى التعبير الرمزى الأكثر تعقيدا أمام « ايزنشتين » ، ومدرسة المونتاج الروسية ، كما سوف نرى لاحقا فى الفصل الخامس ·

وبالطبع فان تأثير مولد أمة لم يكن ايجابيا على نحو مطلق ، فأولا وقبل كل شىء أصبح من الحقائق التاريخية أن **الصورة الجميلة التى وسمها الفيلم لمنظمة « الكوكلوكس كلان »** كانت ذات تأثير مباشر فى اعادة تكوين هذه المنظمة واتساع نطاقها ، والتى وصل عدد أعضائها الى خمسة ملايين عند بدء الحرب العالمية الثانية · وطبقا لما يقوله قادة المنظمة المعاصرين ، فانه قد **تم استخدام الفيلم كوسيلة لتجنيد واقناع وتعليم أعضاء جدد خلال الستينيات** · وقد يكون النجاح التجارى للفيلم بعيدا على نحو ما عن التأثير الاجتماعى السلبى المباشر ، ولكن كان له تأثير مدمر على الطريقة التى يفكر بها المسئولون فى صناعة السينما ، فقد **جعل هوليوود تتشبث بنمط ميلودرامى مغرق فى العاطفية** ، بدلا من الأفلام الأكثر عمقا

وعقلانية ، التى كان من الممكن لها أن تصبح نمطا سائدا ، بل ان ما أثبته الفيلم من قدرة السينما على **التلاعب بعواطف المتفرجين وأفكارهم ، واللعب على أوتار مشاعر الاحباط أو القلق أو التعصب**،قد أصبحت درسا لن تنساه هوليوود طوال الثمانين عاما التالية،التى سادت فيها أفلام الكوارث والرعب والكائنات المشوهة . وهكذا فان « الرجل الذى اخترع هوليوود » لم يعط هذه المؤسسة فقط مسارها ومزاجها ، ولكنه أعطاها أيضا « **توليفتها** » **الأولى الناجحة** .

ومع ذلك ، وبسبب هذه القوة العاطفية التى لا يمكن انكارها فى الفيلم ، فان قوته تتجه الى التحريض المباشر وليس الى الاقناع المراوغ الملتوى ، لذلك فان « **مولد أمة** » **يمثل مولد السينما كقوة اجتماعية وسياسية مؤثرة فى العالم المعاصر** ، وعن ذلك يكتب « هارى جيدولد » : « لقد كان أول فيلم يؤخذ من جانب الجمهور مأخذ الجد من الناحية السياسية ، كما أنه كان دائما يمثل وثيقة اجتماعية جادة ... وان الناس الذين كانوا ينظرون فى السابق الى الأفلام على أنها وسيلة تسلية ساذجة، اكتشفوا فجأة أن هذه الأفلام قد أصبحت أكثر وسائل التعبير قوة وتأثيرا فى هذا القرن ، فان عصر استخدام الآلة قد أدى الى وسائل الاتصال الجماهيرية ، والتسلية ذات الانتشار الواسع ، لكنه أدى أيضا الى امكانات جديدة فى **التوجيه الأيديولوجى** » .

فى نفس الوقت ، فقد كان من الواضح أن فيلم « مولد أمة » هو عمل عبقرى أيا ما كانت أخطاؤه ، فقد منح السينما والفيلم الروائى احتراما كانا فى أشد الحاجة اليه ، وقد كان أيضا **أول فيلم يراه الناس على هذا النطاق الواسع عملا فنيا عظيما ، وتشويها خبيثا للحقيقة فى آن واحد** . ان « مولد أمة » عمل مهم له تأثيراته الواسعة فى تاريخ السينما ، وان التناقض الكامن فيه هو التناقض الكامن فى السرد السينمائى ذاته ، فبينما يقص السرد الروائى فى عالم الرواية المكتوبة قصصا مخترعة من خلال الاستخدام الواعى للغة ، فانه لا يصل أبدا الى درجة تجسيد الواقع ، بينما تبنى السينما قصصها الخيالية من خلال الاستخدام والتلاعب الواعى بصور للواقع الحقيقى ، لذلك فانه **من الصعب التمييز والفصل بين العمل السينمائى والواقع الذى يجسده** ، وربما كان التعليق النهائى على « مولد أمة » وعلى كل تقاليد السرد التى أسسها ، يمكن أن نستمده من كلمات « وودرو ويلسون » — على الرغم من تراجعه فيما بعد عنها — فقد قال عن الفيلم : « **انه يشبه كتابة التاريخ**

بالضوء » ، وهذا الضوء يتضمن قوة سحرية على الايحاء والاقناع بالأفكار ، ولكنه يمكن أن يكون أيضا ضوءا يشوه الحقيقة ويدمرها ».

« فيلم التعصب » : الانتاج

لقد شاهد فيلم « مولد أمة » ـ فى السنة الأولى من عرضه ـ متفرجون بلغ عددهم رقما لم يتم تجاوزه بالنسبة لفيلم واحد فى تاريخ السينما ، فقد بلغ عدد المتفرجين فى منطقة نيويورك وحدها ما يزيد على ٨٢٥ ألفا ، واقترب الرقم على مستوى أمريكا كلها من ثلاثة الملايين. لقد حقق جريفيث غرضه بالتفوق على الأفلام الايطالية التاريخية المبهرة طبقا لمعاييرها ، واكتسب اعترافا عالميا بأنه أكثر فنانى السينما حرفية ، لكن انتصاره كان ممزوجا بالمرارة ، فقد استمر الهجوم على مضمون فيلم « مولد أمة » ، (وفى الحقيقة أن هذا الهجوم لم يتوقف أبدا) ، كما ترك الاتهام بالتعصب أثرا عميقا على جريفيث . لذلك فقد **أعلن فى بيانه « نهضة وسقوط حرية الخطاب الامريكى »** (١٩١٥) ، الذى أصدره للرد على منتقدى الفيلم ، بأن « نزاهة الخطاب الحر والاصدارات المطبوعة لم تتم مهاجمتها بهذا القدر من الخطورة فى هذه البلاد ، حتى جاءت « الصور المتحركة » ، ليجد هذا الفن الجديد نفسه محاصرا بقوة وتعصب تستخدم كمبرر لانتهاك حرياتنا .. ان التعصب هو جذر كل أنواع الرقابة ، **والتعصب هو الذى جعل جان دارك تساق الى الموت ، والتعصب هو الذى سحق أول آلة للطباعة »** .

وفى بداية عام ١٩١٦ ، وبينما كانت ماتزال جراح الاتهامات بالعنصرية تدمى جريفيث ، فانه صمم **على انتاج فيلم كبير يرد به الهجوم على « قوى التعصب » التى تهدد المدنية فى كل التاريخ البشرى .** وهكذا خرج **فيلم « التعصب »** الى الوجود ، الذى لم يكن ـ كما يزعم البعض ـ نوعا من التكفير ذى النزعة الليبرالية عن رجعية ملحمته السينمائية عن الحرب الأهلية ، ولكنه **كان دفاعا عن حقه فى صنع مثل هذا الفيلم الرجعى** . بل انه يمكننا القول ان الفيلمين قد صنعا من نفس المادة ولنفس الأهداف .

اتجه جريفيث فى أعقاب عرض « مولد أمة » الى صنع ميلودراما معاصرة متواضعة ، تحمل اسم « **الأم والقانون** » ، الذى كان فيلما روائيا ذا ميزانية منخفضة نسبيا بالمقارنة مع فيلمه السابق ، وأقرب فى حجم انتاجه ونوعيته الى فيلم « معركة الأجناس » (١٩١٤) . يدور الفيلم حول

قضية معاصرة لقى فيها تسعه عشر عاملا مصرعهم على يد الحراس أثناء اضرابهم فى مصنع كيمائى · وعنـــدما اكتمل الفيلم اختمرت فى ذهن جريفيث فكرة أن يجمعه مع ثلاث قصص أخرى في عمل ملحمي واحـــد ، يدور حول التعصب فى كل العصور ، تعود القصـــة الأولى الى التاريخ البابلى القديم خلال الغزوات المنتصرة للامبراطور « سيروس » الفارسى عام ٥٣٨ قبل الميلاد ، بينما تدور القصة الثانية يوم مذبحة «سانت بارتلوميو» فى فرنسا فى القرن السادس عشر (١٥٧٢) ، أما القصة الثالثة فتدور فى يهودا (فلسطين) خلال فترة صلب المسيح ، (ويمكن لك أن تخمن القصة الأقرب الى قلب جريفيث التى رأى فيها تشابها مع رؤيته لنفسه على أنه شهيد) ·

ان هذا المشروع الملحمى يعنى الدخول فى مغامرة باهظة الكتاليف ، لكن جريفيث الذى ارتفعت أسهمه مع نجاح « مولد أمة » لم يكن تقف أمامه أية عقبة فى هذا المجال ، لقد كان يعمل فى تلك الفترة فى شركة « تراينجل » ـ (المثلث) ـ التى أسسها المنتج الذى سبق له العمـل معه : « هارى ايتكين » ، بالاشتراك مع « جريفيث » و « ماك سينيت » و « توماس اينس » فى أواخـــر عـــام ١٩١٥ ، بعـد أن ترك شركة « ميوتوال » فى صراع داخلى على السلطة · لم تكن شركة « ترباينجل » ثرية بما يكفى لانتاج ملحمة جريفيث الجديدة ، لكن ايتكين نجح فى اقناع شركة « وارك للانتاج » بالمساهمة فى تمويل الفيلم ، بل ان عديدا من المستثمرين كانوا يتصارعون من أجل الفوز بأخذ نصيب من المساهمة فى الفيلم الذى يتوقعون أن يحقق نجاحا تجاريا هائلا ·

ولقد كان ذلك من حسن حظ جريفيث ، الذى كان يفكر فى أن يكون « التعصب » أضخم بما لا يقارن من كل أعماله السابقة مجتمعة ، لذلك لم يوفر جهدا أو مالا لكى يقيم الديكور شديد الضخامة الذى صممه « ولتر و · هول » (الذى صمم ديكورات بعض أفلام جريفيث السابقة دون ذكر اسمه فى العناوين) · وقد كان هذا الديكور يجســـد واحـدا من الفترات التاريخية الأربع للفيلم ، حيث تم تشييد مدينة بابيلون (بابل) القديمة كاملة وبالحجم الطبيعى على مســاحة عشرة أفدنة ، وبارتفـــاع ثلاثمائة قدم فوق الأرض · وقد تعاقد جريفيث مع ستين ممثلا للأدوار الرئيسية ، وآلاف لأدوار الكومبارس ، حتى ان تكاليف بعض أيام الانتاج زادت على عشرين ألف دولار فى اليوم · كما انضـــم الى فريق العمـل ثمـــانية مساعدين للاخراج (لم يكن هنـــاك أى مســـاعد للاخراج فى « مولد أمة ») ومن هؤلاء سوف يصبح أربعة من أهم مخرجى هوليوود

وهم « آلان دوان » و « كريستى كابين » و « تود براونينج » و « اريك فون ستروهايم » ، وعندما انتهى المشروع بعد أربعة عشر شهرا بلغت تكاليف الانتـاج ـ كمـا قيل ـ حوالى مليونين من الدولارات • وبالمقارنة ، فان « مولد أمة » تم انتاجه فى سبعة شهور ، وبتكاليف لم تزد عن مائة الف دولار ، بل ان مشهد المأدبة البابلية وحده فى فيلم « التعصب » قد تكلف أكثر من مائتين وخمسين ألف دولار ، أى ما يزيد على ضعف التكاليف الكلية للفيلم السابق • ان هذه التكاليف الباهظة غير المسبوقة قد أثارت القلق بالنسبة لممول الفيلم ، لذلك فقد اضطر جريفيث الى ان يضع فى المشروع جزءا من أرباحه عن فيلم « مولد أمة » (التى بلغت حوالى مليون دولار) ، وذلك لكى يحافظ على المستوى الذى كان يحـلم به بالنسـبة لفيلم « التعصب » ، ولو كان هذا الفيلم قد حقق النجاح الجماهيرى الذى كان يتوقعه ، فربما أصبح جريفيث أغنى شخص فى هوليوود ، ولكن «التعصب» أدى الى خسارة فادحة •

كانت نسخة العمل الأولى من الفيلم تبلغ ثمانى ساعات ، وكان جريفيث يفكر فى الابقاء على هذه النسخة بتوزيعها فى جزءين منفصلين، لكنه وجد الفكرة غير عمليـة وانتهى الى حذف جزء كبير ليصبح الفيلم ثلاث ساعات ونصفا ، وبعد ما بدا الفشل التجارى للفيلم واضحا ، لجأ جريفيث الى اعادة توليف « الأم والقانون » و « سقوط بابل » وتوزيعهما كأفلام مستقلة لكى يعوض خسارته • وعندما حاول لاحقا أن يعيد الفيلم الى ما كان عليه ، اكتشف فقدان ألفى قدم من النسخة السالبة ، لذلك فانه لا يمكننا اليوم أن نرى فيلم « التعصب » فى نسخته الأصلية ، الذى كان أيضا بتقاليد هذا العصر يستخدم طريقة صبغ بعض الأجزاء باللون الأزرق والأحمر والأخضر والبنى ، من أجـل تحقيق مؤثرات خاصة ، (لقد كان الأزرق يستخدم للحزن ومشاهد الليل ، والأحمر فى مشاهد الحرب والألم والعواطف المتأججة ، والأخضر للمشاهد الطبيعية والمزاج الهادىء ، والبنى للمشاهد الداخلية ، كما سوف نشرح تفصيلا فى الجزء الخاص بادخال الألوان للشريط السينمائى) • ومع ذلك ، فان النسخة التى وصلت لنا قريبة الى حد كبير من النسخة الأصلية فى بنائها الدرامى ، وهذا البناء هو أهم العناصر على الاطلاق من وجهـة نظـرنا فى فيلم « التعصب » •

فيلم « التعصب » : البناء الدرامى والبصرى

تجاوز جريفيث أفكاره الثورية التى سبق له استخدامها فى القطع بين أحداث متوازية تحدث فى نفس اللحظة فى أبعـاد مكانيـة مختلفة ،

لذلك فقد امتدت فكرته فى « التعصب » لكى يستخدم هذا النــوع من التوليف بين **أحداث تحدث فى مستويات زمنية مختلفــة** ، وهكذا فانه تعمد أن يغزل خيوط القصص الأربع معا مثل حركات السيمفونية ، حتى تلتقى فيما يشبه الكريشندو عند ذروة الفيلم ، وقبل هذه الذروة فاننا نكون قد شاهدنا كل حـدث على حـدة فى فترته التاريخية المستقلة ، **وكل ما يربط بينها هو لقطة يعيد جريفيث عرضــها ، لأم تهز مهدا ، كتجسيد رمزى لتواصل التاريخ الانسانى** ، وفى هذه اللقطة يستخدم جريفيث حزمة من الضوء ليعطى الصورة مسحة دينية ، ويصاحبها بجملة للشاعر « والت ويتمان » : « وبينما كان المهد يهتز بلا توقف ... » .

وبينما كانت القصص المنفصلة تنمو فى اتجاه نهاياتها ، تخلى جريفيث عن تلك اللقطة الانتقالية المكررة ، ليقطع جيئة وذهابا بين ذروات الأحداث فى القصص الأربع ، التى تدور فى مســتويات زمنية مختلفة . وفى أحد لقــاءاته مع صـحفى معــاصر أجرى معه حديثــا قال جريفث : **« سوف تبدأ القصص كما لو كانت أربعة تيارات ننظر اليها من فوق قمة تل ، وعند البداية سوف يمضى كل تيار وحده فى بطء وهدوء ، ولكنهم سوف يتقاربون أكثر وأكثر وتتزايد سرعتهم حتى يصبحوا نهــرا عظيما متدفقا بالتعبير »** . وعلى الرغم من أن حبكة الفقرة الانجيلية وفقرة يوم « سانت بارتلوميو » قد وصلتا الى ذروتهما قبل أن تصل القصتان الأكثر تعقيدا : البابلية والمعاصرة ، فان أفضل أجزاء الفيلم يجىء فى البكرتين الأخيرتين ، حيث يعيش المتفرج لحظات درامية مكثفة ، سواء فى مشهد الانقاذ الذى يحدث فى ثلاثة مستويات مكانية ، أو فى مشهد الصلب ، ففى هذه الفقرات يصعد المسيح الى الصليب ، ونرى « فتاة الجبل » تجرى فى يأس عبر وادى نهر الفرات ، لكى تحذر بابل من تدميرها الوشيك ، ونشاهد وقائع المذبحة الفرنسية فى نفس الوقت الذى تسابق فيه المرأة المعاصرة الزمن لكى تنقذ زوجها البرىء من الاعدام ، وقد تم **غزل اللقطات بالتوليف المتقاطع ، مع تقصير أطوالها** ، لكى نشاهد ما نــراه حتى اليوم واحدا من أكثر مشاهد الذروة اثارة فى تاريخ فن السينما ، وكما تقول الناقدة والمؤرخة «**آيريس بارى**» ، فان « التاريخ يبدو كما لو أنه يتدفق كشلال عبر الشاشة » . وينتهى فيلم « التعصب » مثــل « مولد أمة » بمونتــاج رمزى حيث يتم المزج من حوائط السجن الى مراع مزهرة ، وتتحول ميادين القتال الى أرض يلهو فيها الأطفال ، ولم يكن غريبا أن المتفرجين المعاصرين لجريفيث ، الذين كان قد أذهلهم التوليف المتداخل فى « مولد أمة » ، قد وجدوا صعوبة فى فهم المجاز أو الرمز فى التوليف المتداخل عند ذروة فيلم « التعصب » ، لأن جريفيث كان من الناحيــة

السينمائية يسبق زمنه بكثير ، فالتوليف المتداخل فى فيلمه السابق « مولد أمة » كان تقليديا على نحو ما (حيث يتم التوليف بين أحداث مختلفة تحدث فى زمن واحد) ، لكن **جريفيث** فى « **التعصب** » قدم **نوعا من المونتاج التجريدى أو « التعبيرى »** ، الذى سوف يتقنه **ايزنشتين وزملاؤه السوفيت** بعد عقد من الزمان ، علاوة على أن الفيلم يحتوى على معالجة شديدة البراعة لكل الأدوات الروائية التى سبق لجريفيث استخدامها من « مغامرات دوللى » وحتى « مولد أمة » وبالطبع ، فان هذا الفيلم يستخدم التوليف لتحقيق التتابع والاستمرارية على نحو ثورى ، ولكنه يحتوى أيضا على لقطات مكبرة جدا ولقطات بانورامية شديدة الاتساع ، وتقنيات مختلفة للانتقال بين اللقطات مثل المزج ، والحدقة الدائرية ، والقناع (الذى استخدمه جريفيث لتحقيق تأثير يشبه الشاشة العريضة فى مشاهد المعركة) ، وزوايا التصوير المعبرة دراميا ، وأخيرا **حركات الكاميرا على قضبان** التى تستبق محاولات « **موروناو** » **ورفاقه الألمان** بعد ثمانى سنوات · فمن أجل تحقيق مشهد الانقاذ فى ذروة القصة المعاصرة ، يضع جريفيث الكاميرا فوق سيارة متحركة لكى يتابع المطاردة ، مثلما فعل فى مشاهد الشغب فى «مولد أمة» ، لكن الأهم هو أن جريفيث بنى من أجل « التعصب » مصعدا عملاقا يتحرك على قضبان ، تقوم فيه الكاميرا بتصوير لقطة عامة بعيدة جدا لمدينة بابل ، ثم تهبط الكاميرا فوق المصعد لتصل الى لقطة قريبة للممثلين بين قطع الديكور ، وهى اللقطة التى تكررت مرات عديدة فى الفيلم ، والتى ما زالت حتى اليوم من أطول اللقطات المتحركة وأكثرها تعقيدا فى السينما الأمريكية ·

« التعصب » : التأثير والنقائص

يعتبر فيلم « التعصب » أعظم أفلام جريفيث ، بفضل براعته التكنيكية وابتكاراته فى اللغة السينمائية · كما أن تناول جريفيث لمشاهد الجموع أو مشاهد المعارك ــ بقدر تناوله للمشاهد الانسانية الحميمة ــ قد تجاوز كل انجازاته السابقة واللاحقة · ولقد أصبح من المعتاد خلال عشر السنوات الأخيرة (خلال الثمانينيات) أن يحصل فيلم «التعصب» على الكثير من المديح والاطراء ، ليس لقيمته الحقيقية وانما لأنه مارس تأثيرا قويا على السينمائيين السوفيت ، الذين طوروا وأتقنوا تقنيات المونتاج ، علاوة على أن « التعصب » يعتبر فيلما « نظيفا » بالمقارنة مع « مولد أمة » المثير للجدل ، حتى ان **بعض النقاد يحاولون (مخطئين) أن ينظروا الى « التعصب » على أنه اعتذار عن خطايا الفيلم السابق** · ومن الناحية الجمالية الخالصة ، وليس من أجل بنائه فى السرد ، فان « التعصب »

يعتبر شيئا مشابها لفيل أبيض نادر ، فان الابهار فيه ليس شيئا ينبغى تقليده ، كما أن التوليف المتقاطع المعقد ليس لغة ينبغى اســتخدامها لتحقيق البلاغة السينمائية ، بل ان هناك **أجزاء من الفيلم تسفر عن قدر من عدم التماسك** ، **فقصة « سانت بارتلوميو »** تفقد اتجاهها أحيانا ، كما أن التتابع الدقيق للأحداث فى الفقرة البابلية يصبح مشوشا أحيانا ، لكن الأسوأ هو الطريقة المتحمسة التى يبدو فيها جريفيث شديد الرغبة لتوضيح أفكاره ، سواء على مستوى المضمون أو العناوين الفرعية التى تبدو أحيانا وكأنها تتسم بالتشنج ، كما أن نواياه فى اظهار « كيف أدت الكراهية والتعصب عبر العصور الى وأد الحب والتعاطف » تبدو وكأنها لا صلة وثيقة بينها وبين مشاهد القصتين البابلية ، والحديثة ، بل ان الحقيقة **أن جريفيث يبدو كأنه لايعرف حقا ماذا يقصـــد بكلمة « التعصب »** ، **الا أنه يستخدمها كصرخة احتجــاج ضـــد الانتقادات التى وجهت الى** الى « **مولد أمة** » ، والتعصب فى سياق الفيلم نفسه ليس الا كلمة جامعة مانعة تحتوى على كل أنواع الشر الانسانى ، وبالطبع فانه ليس صعبا على الاطلاق أن يصبح الشر موضوعا للهجوم عليه واثارة مشاعر الجماهير ضده على نحو ساذج ٠

لذلك فان « **التعصب » هو أكثر أفلام جريفيث ميلا الى تناول الدراما كصراع شديد التبسيط بين النور والظلام** ، وهو ما جعل ميل جريفيث للمبالغة العاطفية يظهر فى هذا **التناول شـــديد الميلودرامية بين الخير والشر** ٠ ومن الحق القول ان هناك الكثير من العناوين الفرعية الطنانة والرنانة فى فيلم «التعصب» قد دفعت **ناقدة ومؤرخة مثل «آيريس بارى»** الى أن تصف الفيلم بأنه « **موعظة ملحمية** » ٠ وفى النهـــاية فان فيلم « التعصب » برغم عيوبه يعتبر فيلما ذكيـــا لايمكن انكار أهميته وتأثيره الحاسم على شخصيات متباينة ، مثل « **سيسل دى ميل** » ، و « **ايزنشتين** » و « **بودوفكين** » و « **فرينتزلانج** » و « **آبل جانص** » ، على الأقل كنتيجــة لمكانته فى تاريخ السينما ٠ أما اذا نظرنا اليه كعمل فنى مستقل ، فانه يبدو مضجرا مثيرا للملل والفزع،كما أنه يبدو شديد الالحاح فى أفكاره٠ وكما يقول **المؤرخ السينمائى « جاى ليدا »** فى مقالته التى كتبها بمناسبة وفاة جريفيث عام ١٩٤٨ ، فان « التعصـــب » « مزيج فريد من العظمة والخفة » ، ولكن **المخرج « جون دور »** يصف الفيلم بكلمـات أكثر دقة ، فيقول : (« **التعصب » قد نجح كفيلم يعتمد على الابهار التاريخى ، وعلى التعقيد فى سرد الأحداث ، لكنـــه لم ينجح لاخفاقة الشـــديد فى عرض أفكاره**) ٠

لقد كانت (الأفكار) ذات أهمية شديدة الضآلة بالنسبة لجمهور (١٩١٦) ، بينما « التعصب » شديد المبالغة فى كل شىء • فى طوله وتعقيده وجديته وتجهمه • ومن سخرية القدر ، فربما يكون الفشل التجارى للفيلم راجعا الى النجاح الهائل للفيلم السابق عليه « مولد أمة » ، فالملايين التى انجرفت بالعواطف المتدفقة فى « مولد أمة » كانت تتوقع من جريفيث ان يسير فى نفس التيار ، بينما لم تكن الحرارة العاطفية من بين سمات « التعصب » ، لأن جريفيث ضحى بتطوير الشخصيات — ومن ثم بتوحد المتفرج معها وانفعاله بها — من أجل التأكيد على الجانب المبهر فى الأحداث التاريخية • علاوة على ذلك ، فقد كانت الولايات المتحدة تستعد لدخول الحرب فى أوربا عندما كان الفيلم على وشـك العـرض فى سبتمبر عام ١٩١٦ ، وكان المناخ العام هو الاستعداد للحرب • ومرة أخرى فقد كان من سخريات التاريخ أن محاولة جريفيث لرد الهجوم على ما واجهه فيلمه السابق من رقابة وقمع ، قد قوبل برقابة وقمع من نوع آخر ، لأن الناس فى كل أنحاء الولايات المتحدة اتهموه بالدعوة للسلام فى سياق غير ملائم، على الرغم من الحماس الذى بدا فى مشـاهد الحرب فى الفيلم • وأخيرا وبعد اثنين وعشرين أسبوعا من التوزيع ، تم سحب الفيلم من دور العرض ، وأعيد توليفه مرة أخرى فى عام ١٩١٩ الى فيلمين منفصلين ، لكن تلك المحاولة من جريفيث لكى يجد مخرجا لأزمته المالية لم يكتب لها النجاح ، فقد ظل يسدد ديونه عن « التعصب » حتى وفاته ١٩٤٨ • (لقد أصبح ديكور بابل الضخم واحدا من معالم هوليوود ، حيث ظل لسنوات طويلة قائما فى تقاطع طريقين بها ، لسبب بسيط وهو أنه لم يكن هناك ما يكفى من المال لتفكيكه ، حتى وجد من يقوم بهذا العمل فى أوائل الثلاثينيات) •

جريفيث بعد « التعصب »

لم يكن فشل « التعصب » بأية حال ، سببا فى نهاية عمل جريفيث بالسينما ، وربما أعاق استقلاله كمنتج ، وقلل من حماسـه كمبدع ، لكنه استمر فى اخراج الأفلام التى بلغ عددها ٢٦ فيلمـا روائيا بين ١٩١٦ و ١٩٣١ • وينظر معظم النقاد الى هذه الفترة على أنها تمثل تدهورا ملحوظا فى انجاز جريفيث • ومن الحق القول ان جريفيث لم يقدم اى ابداعات كبيرة بعد « التعصب » ، ولكن يمكن الرد على ذلك بان السينما ذاتها لم يكن امامها الكثير لتقدمه قبل حلول عصر السينما الناطقـة • ان ما حدث يبدو كما لو أن جريفيث قد فقد مذاقه الخاص بين الأذواق السائدة لفترة ما بعد الحرب ، ولهذا فقد أيضا سحره تجاه الجماهير • وعلى الرغم من أن فشل « التعصب » قد أقنعه بضرورة الاذعان لمتطلبات

الجماهير وأذواقها ، فانه قد واجه صعوبة متزايدة فى تحقيق ذلك بعد عام ١٩١٧ ، وكان هذا راجعا فى جانب منه الى التغيرات الاجتماعية السريعة ، فلقد أحدث التصنيع والتحديث والدخول فى الحرب انقلابا فى القيم الأمريكية التقليدية وأنواع الذوق السائد ، وبدا كما لو أن « فضائل القرن التاسع عشر - مثل الأخلاقية والمثالية والنقاء ، كما تجسدت فى عائلة « كاميرون » فى « مولد أمة » - قد تراجعت أمام زحف معايير الثروة والمتعة لفترة ما بعد الحرب ، التى سقطت فيها الأوهام التقليدية ، وان حقائق كانت شديدة الأهمية فى ملاحم جريفيث السينمائية ، مثل رومانسية الحياة فى الطبيعة ، قد تم استبدال النزعة المدنية الساخرة الأكثر تعقيدا بها عند مخرجين ، مثل « سيسل دى ميل » وارنست لوبيتش ، الذين تميزوا بنزعة لا أخلاقية جارفة ، كان من المستحيل أن يقبلها مخرج - مثل جريفيث - لم يسمح أبدا للعشاق فى أفلامه أن يتبادلوا القبلات على الشاشة . لقد استمر جريفيث فى اخراج أفلام مهمة ، مثل عمله الكبير « براعم متكسرة » ، ولكن معظم أفلامه الروائية فى فترة ما بعد الحرب كانت اما تقليدية أو عفى عليها الزمن . لقد كانت السينما قد دخلت عصر موسيقى الجاز بينما كان جريفيث ما يزال يعيش فى شفق القرن التاسع عشر .

ولأن جريفيث فنان كبير ، فان اخفاقاته العظيمة تكتسب أهمية مثل نجاحاته ، لهذا فان هذه الاخفاقات تستحق أن نذكرها الآن على نحو مختصر ، فقبل أن يظهر بالفعل السقوط التجارى لفيلم « التعصب » ، كان جريفيث قد تلقى دعوة من الحكومة البريطانية ، لكى يصنع فيلما دعائيا عن المجهود الحربى ضد ألمانيا واقناع أمريكا بالدخول فى الحرب ، (وهو ما حدث بالفعل بعد فترة وجيزة من وصول جريفيث الى انجلترا) . لكن الفيلم الذى كان من المخطط له أن يكون جريدة سينمائية طويلة يتم تمويلها من الحكومة البريطانية ، قد أصبح فيلما يحمل اسم « قلب العالم » (١٩١٨) ، والذى تم انتاجه بشكل شخصى ، ويدور عن ملحمة تدعو للحرب ضد ألمانيا ، تم تصويرها فى فرنسا وانجلترا ، لتحكى آثار الاحتلال الألمانى لمدينة فرنسية صغيرة . لقد كان هذا الفيلم يحاكى « مولد أمة » فى مشاهده الحربية ، ولذلك فانه قد حقق نجاحا جماهيريا هائلا داخل أمريكا خلال فترة الحرب ، على الرغم من أنه افتقد التماسك والتركيز اللذين تميز بهما « مولد أمة » . قام جريفيث أيضا خلال اقامته فى انجلترا باخراج فيلم آخر يحمل اسم « الحب الكبير » . الذى يدعو الى القيم الأخلاقية ، من خلال تأكيده على « اعادة الحيوية الى المجتمع البريطانى من خلال انجازاته فى الحرب » ، كما ذكرت اعلانات الدعاية عن الفيلم :

ان هذا الفيلم الروائى ـ الذى لم تصلنا منه أية نسخة ـ قد تم انتاجه بواسطة شركة « باراماونت آرت كرافت » التى كان يملكها « أدولف زوكور » ، والتى قبلت أن تصبح الموزع الأمريكى لفيلم « قلب العالم » فقبل رحيل جريفيث الى انجلترا ، كان قد وقع عقدا مع « زوكور » لاخراج ستة أفلام ، والاشراف على انتاج عدة أفلام أخرى ، وقد كان هذا قرارا حكيما من جريفيث؛لأن شركة « ترايانجل » التى كان شريكا فيها كانت على وشك الافلاس ، بسبب سوء الادارة ومنافسة الشركات الأخرى ، التى كانت شركة « زوكور » من بينها · لم يكتب لأفلام جريفيث الانجليزية النجاح النقدى ، ففيلم مثل « قلب العالم » على نحو خاص يبــدو اليوم شديد السذاجة فى تنميطه لكل الألمان على أنهم وحوش ، على أن ذلك قد وجد بالطبع استجابة جماهيرية فى تلك الفترة ، وبعد أن عاد جريفيث الى هوليوود قام باخراج خمسة أفلام روائية لشركة « زوكور » بين (١٩١٧) و (١٩١٩) ، وهى أفلام « سوزى ذات القلب الوفى » و « القصة العاطفية فى الوادى السعيد » و « أعظم شىء فى الحياة » و « الفتاة التى ظلت فى المنزل » و « الأيام الداعرة » ، (وهذا الفيلم الأخير هو فيلم « الويسترن » الوحيد الذى أخرجه،وهو أيضا الوحيد الذى وصل الينا من هذه الأفلام)، وقد كانت كل هذه الأفلام (ما عدا الفيلم الأخير) أفلاما عتيقة الطراز ، تدور حول قصص عاطفية لاتثير اقبال الجماهير · فى الفترة التالية وقع جريفيث عقدا مع شركة « فيرست ناشيونال » لاخراج ثلاثة أفلام تجارية سريعة ، لكى يستطيع تدبير المال اللازم لتمويل مشروعه الجديد ، لبناء اســـتوديو مســـتقل فى ضيعة كبيرة كان قد اشتراها بالقـــرب من « مارماروتيك » فى نيويورك ، حيث كان يأمـــل فى أن يصـــبح منتجا مستقلا · وطبقا لما يرويه واحد ممن كتبوا ســيرة جريفيث ، فان شركة « فيرست ناشيونال » لم تكن تهتم الا بأن تحمل هذه الأفلام اسم جريفيث ، بينما يقوم بالاخراج مساعدوه ، وهو الأمر الذى يبدو أنه اضطر لقبوله · كانت هذه الأفلام هى « السؤال الأعظم » (١٩١٩) ، وهو ميلودراما عن النزعة الروحيــة ، و « الراقص المحبوب » (١٩٢٠) و « زهرة الحب » (١٩٢٠) اللذان كانا يدوران حول مغامرات غريبة فى بحار الجنوب ، ولم يكن أى من هذه الأفلام يحمل طابعا مميزا يضـــيف شـــيئا لشهرة « الفنان العظيم » ، أو « الأستاذ » ، كما كانت صحف تلك الأيام تطلق على جريفيث ، لكنه استطاع بين اخراجه للفيلمين الأولين أن ينتج على نحو مستقل فيلمه « براعم متكسرة » ، الذى كان آخــر أفلامه العظيمة وأول نجاحاته التجارية منذ « مولد أمة » ·

يعتمد فيلم « براعم متكسرة » على قصة باسم « **الصينى والطفلة** » من تأليف « **توماس بروك** » ، والتى تدور حول طفلة مشردة تعيش فى أحياء لندن الفقيرة ، وتلقى معاملة وحشية على يد أبيها ، لكنها تجد ملاذا فى قصة حبها النقى مع شاب صينى رقيق (هنا يتعاطف جريفيث • مع الصبى الصينى ، فى فترة سادت فيها نزعة ضد الأسيويين ، أو ما يسمى « الخطر الأصفر » داخل أمريكا ، وهو ما أثار استغراب النقاد الذين كانوا يميلون لاصدار أحكام قاطعة بأنه ليس الا عنصريا ، وفى الحقيقة أن الوثائق التاريخية تشير الى أن جريفيث قد لاقى صعوبات كثيرة فى انتاج وتوزيع الفيلم ، الذى لم يصادف هوى فى نفس الجمهور ، ولم يتبع طريقة هوليوود فى تنميط الشخصيات ، بتصـوير أبنـاء الشرق على أنهم أوغاد لا رجاء فيهم ، **ومن الواضح أن جريفيث كان من نوع الرجال الذين يتحلون على الأقل بالتعلم من أخطائهم**) •

وعندما يعلم الأب بهذه العلاقة ، يضرب الطفلة حتى تموت فيقتله الصبي الصينى وينتحر • وقد قام جريفيث بتصوير الفيلم كله داخل الاستوديو فى ثمانية عشر يوما (بالطبع فان العديد من البروفات قد سبقت التصوير) ، واستخدم جدولا صارما الذى كان ــ طبقا لرواية **ليليان جيش** ــ من الدقة بحيث انه لم يعد تصوير لقطة مرتين، بالاضافة الى أن ٢٠٠ قدم فقط من اللقطات التىتم تصويرها لم تستخدم فى المونتاج (كانت النسبة بين المادة المصورة والمادة المستخدمة فى المونتاج فى الفيلم العادى تبلغ ١٥ الى ١ فى عام ١٩١٥ وهى اليوم تبلغ ١٠ الى ١) ، ومع ذلك فان « **براعم متكسرة** » لا يبدو فيلما تم صنعه على عجل ، بل انه **يحتوى على كثير من مميزات أسلوب جريفيث** شديد الثراء والايحاء ، وبصرف النظر عن بعض اللمسات المبالغة فى العاطفية (مثل محاولات الفتاة البائسة لأن تصطنع ابتسامة بأن تقوم بشد زوايا فمها بأصابعها) ، فان الفيلم ينجح بالفعل فى الايحاء بالمشاعر الرقيقة الفياضة ، ولعله **أكثر أفلام جريفيث اقترابا من تجسيد ذوقه الفيكتورى** ، فى صياغة درامية ملائمة ومتماسكة ، لكن الأكثر أهمية من بنائه الدرامى هو ذلك الجو العام للفيلم الذى يوحى بجو أحلام اليقظة ، والذى ظهر واضحا فى طريقة جريفيث الخاصة فى **استخدام الميزانسين** ، فقد استمد جريفيث المحيط العام للفيلم من سلسلة من اللوحات المائية للفنان الانجليزى « جورج بيكر » عن ضاحية « لايم هاوس » ، التى تمثل الحى الصينى من مدينة لندن • لكن كلا من **التصوير والاضاءة فى الفيلم ينتمى الى الأسـلوب الأوربى الخالص** ، ربما بسبب أسلوب « **هنريك سارتوف** » ــ مساعد التصوير الجديد لويلى بيتزر والذى كان المصور الخاص للنجمة ليليان جيش ــ

والذى كان يتميز باســـتخدام **البؤرة الناعمة** ، **والتصـــوير ذى الطابـع « التأثيرى »** . (سوف يقوم سارتوف فيما بعد كمساعد تصوير لبيتزر بتصوير العديد من الأفلام المهمة لجريفيث مثل « **الطريق المتجه شرقا** » (١٩٢٠) ، و « **الوردة البيضاء** » (١٩٢٣) ، ليصبح مديرا للتصوير فى افلام « شارع الاحلام » (١٩٢١) و « يتامى العاصفة » (١٩٢٢) وأفلام أخرى مثل « ليلة مثيرة » (١٩٢٢) و « أمريكا » (١٩٢٤) ، و « أليست الحياة رائعة » (١٩٢٤) ، ليلتحق بعدها مع ليليان جيش بشركة « م. ج. م » ، حيث قام بتصوير فيلم « الخطـاب القرمزى » (١٩٢٦) وأفلام أخرى . لقد نجح جريفيث مع مصوريه فى فيلم « براعم متكسرة » فى أن يصنع من أجواء لنـدن ، التى يخيم عليهـا الضباب والدخان الكثيف بالمقارنة مع رقة غرفة الصبى ، نوعا من الميزانسين الذى سوف يؤثر كثيرا فى موجة أفلام « **مسرح التجيب** » التى سوف تنتجها ألمانيا خلال العشرينيات ، كما سوف نرى فى الفصل الرابع .

ومن أجل تحقيق مزيد من الثراء البصرى ، قام جريفيث عند عرض الفيلم فى مايو (١٩١٩) بصبغه **بألوان الباستيل الناعم** ، بل ان شاشة العرض نفسها تم تلوينها بالوان مماثلة ، ولقد حقق الفيلم بشكل غير متوقع نجاحا تجاريا مذهلا ، فعلى حين بلغت تكاليفه المتواضعة ٩٠ ألف دولار ، حصد أرباحا تصل الى مليون دولار ، بالاضافة الى نجاحه النقدى الذى حذا بأحد النقاد أن يكتب عن جريفيث أنه « تجاوز كثيرا امكانات الكلمة المكتوبة واللغة المنطوقة » ، بينما منح نقاد آخرون « الأستاذ » لقبا جديدا هو « **شكسبير الشاشة** » . لقد **استحق** جريفيث بالفعل هذا المديح ، لأن « **براعم متكسرة** » **هو من أكثر أفلام جريفيث اكتمالا ، كما أنه من أكثرها شخصية وشاعرية** . وهناك بعض الدلائل على أن أهم ما جذب الجمهور المعاصر لهذا الفيلم هو نزعة الحنين الى الماضى ، وأيا ما كان هذا واضحا فى ذهن جريفيث أم لا ، الا أن الاحتفاء النقدى قد زاده إقتناعا أكثر من أى وقت مضى بأنه عبقرى بطبيعته لا يمكن أن يقدم شيئا خاطئا على الشاشة .

تم توزيع فيلم « براعم متكسرة » من خلال شركة « **الفنانين المتحدين** » « **يونيتد آرتستس** » ، وهى شركة للانتاج والتوزيع أسسهـا جريفيث بالاشتراك مع **شارلى شابلن** ، **ومارى بيكفورد** ، **ودوجلاس فيربانكس** فى ربيع عام (١٩١٩) . كما أتاح النجاح التجارى للفيلم لجريفيث أن يستكمل معدات الاستوديو الخاص به فى « ماما رونيك » ، حيث كان مشروعه الأول اقتباسا عن المسرحية الفيكتورية « **الطريق المتجه شرقا** » ،

التى تدور حول الاغواء والخيانه ، والتى كان جريفيث قد دفع لشراء حقوق انتاجها مبلغ ١٧٥ ألف دولار ٠ وفى هذا الفيلم يعود جريفيث الى التوافق بين المزاج العاطفى للأسلوب ومادة القصــه ذاتهــا ، ليصنع ميلودراما مثيرة ومقنعة ، لاحتوائها على قدر كبير من الحيوية السينمائيه غير المتوقعة ، كما أنها تنتهى **بمشهد الانقاذ فى اللحظة الأخـيرة الذى يتمتع بحرفية عالية فى التوليف** ، تضارع أفضل ما قدمه جريفيث فى هذا المجال خــلال العقد الثانى من القرن ، فبعد مطاردة مضنية خــلال عاصفة ثلجية عاتية ، تنهار البطلة على كتلة الثلج العائمة والمتحركة بسرعة عبر النهر فى اتجاه شلالات منحدرة ، (وقد استخدم جريفيث لهذا الغرض لقطات أرشيفية لشلالات نياجرا) ، وفجأة يظهر البطل وسط ضباب العاصفة ، ويقفز عبر التيار من فوق كتلة ثلج الى أخرى ، وأخيرا ينجح فى انقاذ البطلة عندما تكون على وشك السقوط من أعلى الشلال ، وهو المشهد الذى يبدو على الأرجح أنه قد ترك تأثيرا كبيرا فى مشهد مماثل عند نهاية **فيلم « الأم »** (١٩٢٦) **لبودفكين** ٠ ولقد قابل الجمهور ـ علاوة على بعض النقاد ـ الفيلم بحماس بالغ ، وكان هو آخر نجاحات جريفيث الجماهيرية الكبيرة ، وفى الحقيقة فان الفيلم قد عاد بأرباح بلغت أربعة ونصف مليون دولار ، وهو رقم لم يتحقق منذ « مولد أمة » ٠ (بسبب بعض الكتابات النقدية التى انتقدت الفيلم أعاد جريفيث توليفه عــدة مرات ، حتى وصل الى نسخة عام (١٩٣١) الناطقة بموسيقى تصويرية ، والتى حذف منها ربع الفيلم الأصلى) ٠

الأفـــول

أخــذ جريفيث نصــيبه من أرباح فيلمه ليضعها كاستثمارات فى استوديوهات « ماماارونيك » ، لكنه كان يعلم بأن عصر الانتاج المستقل كان على وشك نهايته ، وهناك من الدلائل ما يشير الى أنه بدأ فى النظر الى صناعة الأفلام كنشاط صناعى وتجارى أكثر من كونها نشاطا فنيا ، وهو الاقتناع الذى أكدته أفلامه الجديدة ، ففى فيلم « **شارع الأحلام** » (١٩٢٢) تبدو محاولة مشوهة لاعادة خلق الجو الشاعرى والضبابى الذى سبق له تحقيقه على نحو رائع فى « براعم متكسرة » ، (لكن الفيلم لا يخلو من بعض النزعات التجريبية لاحتوائه على عدة أغنيات تم تسجيلها ـ بقدر قليل من النجاح ـ بآلة « الفوتوكينيما » بنظام تسجيل الصوت على أسطوانة ، كما أن الفيلم يتضمن مقدمة تصور جريفيث نفسه وهو يتحدث على الشاشة ـ بصوت غير واضح تماما ـ عن « تطور الصــــور المتحركة ») ٠

كان فيلمه التالى « **يتامى العاصفة** » (١٩٢١) محاولة لصنع فيلم تاريخى مبهر يستثمر الموجة الجديدة التى بدأها فيلم « **مدام دى بارى** » - أو « **الالام** (١٩١٩) **لارنست لوبيتش** ، وذلك بالخلط بين ميلودراما فيكتورية عتيقة الطراز على خلفية الثورة الفرنسية • تكلف هذا الفيلم الذى أنتج فى « مامارونيك » كثيرا من الأموال ، وعلى الرغم من نجاحه النقدى الا أنه تسبب فى خسارة مالية كبيرة ، بدت كأنها النهاية لحلم جريفيث للانتاج المستقل • وفى محاولة لتعويض خسارته ، قام بصنع فيلمين تجاريين بنظام الانتاج السريع هما « **ليله مثيرة** » (١٩٢٢) . الذى يدور عن قصة بيت مسكون بالأشباح ، وفيلم « **الوردة البيضاء** » (١٩٢٣) الذى يدور عن قصة تقليدية للعالم الجميل الغريب فى أقصى الجنوب الأمريكى ، لكن الفيلمين فشلا تجاريا مما جعل أزمة جريفيث المالية أكثر عمقا •

بدأ جريفيث عندها يحلم بانقاذ شركته ، بصنع أفلام تحاكى النجاح غير المعتاد لفيلم « مولد أمة » ، وعادت الى ذاكرته قصته « الحرب » التى سبقت له كتابتها قبل سنوات طويلة من رؤيته لأى فيلم ، والتى تدور عن دراما الثورة الأمريكية ، ليقرر أن يصنع عنها فيلما ملحميا • وهكذا خرج الى الوجود بعد تكاليف باهظة فيلم « **أمريكا** » (١٩٢٤) ، الذى حقق نجاحا فى **الابهار التاريخى** ، فمشاهد المعارك الضخمة يمكن أن تضارع مشاهد مماثلة سبق لجريفيث اخراجها ، لكن النص الذى يفتقر الى الذكاء والبراعة ، بالاضافة الى النزعة المبالغة فى الوطنية ، قد جعلا الفيلم عملا متحفيا ، جميلا وباردا ، حتى بالنسبة لجمهور تلك الأيام • وهكذا حقق الفيلم خسارة مالية فادحة ، وانهارت استوديوهات « مامارونيك » • لقد أفل عصر جريفيث كمنتج ، كما أن شركة « الفنانين المتحدين » قلصت دوره فى انتاج واخراج المزيد من الأفلام ، لهذا قام جريفيث فى صيف (١٩٢٤) بالرحيل الى ألمانيا ، حيث صنع فيلم « **أليست الحياة رائعة** » ، الذى كان فيلمه الأخير كمنتج مستقل فى شركة « الفنانين المتحدين » • يدور الفيلم حول أحداث معاصرة تحدث فى مواقع حقيقية ، لهذا فان الفيلم يبدو **أقرب الى التسجيلية** ، فى تصويره للخراب الذى حل على الطبقة المتوسطة الألمانية بسبب التضخم الاقتصادى فى أعقاب الحرب • ومن المعتقد أنه قد ترك تأثيرا على فيلم « **بابست** » : « **شارع بلا أفراح** » ، الذى أنتج فى ألمانيا فى العام التالى ، بل ربما أيضا على « **السينما الواقعية الجديدة** » التى ولدت فى ايطاليا فى أعقاب الحرب الثانية ، وان جزءا من تميز الفيلم ينبع بالتأكيد من أن جريفيث قد قام - قبل رحيله عن أمريكا - بالتوقيع سرا مع شركة (**باراماونت - لاسكى**)،

لاخراج ثلاثة أفلام سريعة ، فى محاولة لانقاذ نفسه من الافلاس · لذلك فقد كان يستولى عليه الشعور بأن فيلم « اليست الحياة رائعة » سوف يكون مشروعه المستقل الأخير ·

ولقد كانت تلك هي الحقيقة للأسف،فلم يصنع بعده فيلما مستقلا يحمل بصمته الا الفيلم الذى لم ينل استحسانا كبيرا « **الصراع** » (١٩٣١) · كان **سيسيل دى ميل** المخرج الأول فى شركة « **زوكور** » قد ترك العمل بالشركة فى هذا العام ، فوجد زوكور نفسه مضطرا للتعاقد مع جريفيث ، وهو ما كان يعنى بالنسبة له أن تلك هى المرة الأولى منذ الأيام الخوالى فى « بيوجراف » التى كان فيها جريفيث عاجزا عن اختيار مادة أفلامه ، وهو ما ولد بداخله شعورا بالفتور واللامبالاة ، هو الذى سوف يقوده الى نهايته المأساوية · وفى استوديوهات « باراماونت » فى نيويورك صنع حلقتين عن قصتين : «**لفيلدز**» : « **سالى فتاة نشارة الخشب**» (١٩٢٥) و « **فتاة رويال** » (١٩٢٦) ، والفيلم الخيالى المبهر « **أحزان الشيطان** » (١٩٢٦) ، وهى الأفلام التى كان من المفترض أن يقوم دى ميل باخراجها ، لكن ما صنعه جريفيث بها أدى الى نتيجة باهتة ، حتى ان باراماونت لم تجدد عقدها معه عندما انتهى فى أواخر (١٩٢٦) ، عندئذ قام الرئيس الجديد لشركة « الفنانين المتحدين » « جوزيف شينك » (١٨٧٨ ــ ١٩٦١) بعرض وظيفة على جريفيث لاخراج أفلام لشركته الخاصة التى يمتلكها ، فى مقابل أن يبيع له جريفيث حق التصرف فى حصته فى التصويت على القرارات داخل مجلس ادارة شركة « الفنانين المتحدين » ، (وهى صفقة شديدة الخبث تشبه ما قام به اديسون عندما سرق عرض « الفيتاجراف » من شركة « توماس أرمات ») ، ولقد اضطر جريفيث للقبول بسبب المنحنى الذى كان يهبط بسرعة فى حياته الفنية ·

قام جريفيث فى شركة «شينك» ــ التى كانت تدعى «آرت سينما» ــ بصنع ثلاثة أفلام متواضعة : « **أحلام الحب** » (١٩٢٨) ، وهى ميلودراما ايطالية تدور فى العصور الوسطى مقتبسة عن ملحمة « باولو وفرانشيسكا » ، و « **صراع الأجناس** » (١٩٢٨ ــ ١٩٢) ، الذى كان اعادة تفتقد خفة الظل والمرح للكوميديا التهريجية القديمة التى سبق له اخراجها من قبل ، هذه المرة مع اضافة موسيقى على شريط صوتى متزامن ، و « **سيدة الرصيف** » (١٩٢٩) ، وهو قصة رومانسية عن حياة النساء،قدم لها جريفيث نسخة صامتة وأخرى ناطقة،وقامت ببطولته فتاة الاغراء « **لوبى فيليز** » ، التى لم تكن ملائمة للدور على الاطلاق · وكان شينك على أهبة الاستعداد لكى يفصل جريفيث ، (الذى كان بدوره

قد غرق فى المشاكل وأضاف لها مشكلة ادمان الخمر) ، لكن جريفيث اقترح أن يقوم باخراج فيلم ناطق عن حياة ابراهام لنكولن ، وهنا بدا السحر الخفى القديم لفيلم « مولد أمة » يمارس دورا لمصلحة جريفيث . فقد قبل « شينك » المشروع ، وهكذا خرج الى الوجود فيلم « **ابراهام لنكولن** » (١٩٣٠) عن سيناريو للشاعر الأمريكى « ستيفن فنسنت بينيت » ، لكن الفيلم **لم يكن الا ظلا باهتا لملحمة جريفيث العظيمة عن الحرب الأهلية** ، فمشاهد الحرب وحتى مشهد الاغتيال تبدو وقد فقدت حيويتها عند مقارنتها بالمشاهد المماثلة فى « مولد أمة » ، ربما بسبب ميزانية الانتاج شديدة التواضع ، كما كان «ابراهام لنكولن» **مثل العديد من الأفلام الناطقة المبكرة،يميل الى البلادة والتخشب فى عناصره البصرية،** ولكن جريفيث كان ما يزال يحتفظ بقدر كبير من الذكاء والاحترام ، فى تلك الأيام التى شهدت الانتقال من السينما الصامتة الى السينما الناطقة ، لذلك فان العديد من الصحف السينمائية واسعة الانتشـــار قد قامت باختياره عام (١٩٣٠) ليكون « أحسن المخرجين فى هذا العام » ، كما جاء الفيلم نفسه فى قائمة أحسن عشرة أفلام عن عام (١٩٣٠) .

كان جريفيث يحلم بأن يصنع فيلما واحدا يعيد له الاعتبار فى الوسط السينمائى ، لكنه كان يعلم أن شينك لن يساعده فى ذلك أبدا ، لذلك ترك شركة « آرت سينما » ، وأخذ قرضا من البنك بحوالى ٢٠٠ ألف دولار ، لانتاج ما تمنى أن يكون أول أفلامه الناطقة العظيمة ، عن رواية زولا « مدمن الخمر » الذى كتبت له السيناريو « أنيتالوس » ، وحمل اسم « **الصراع** » (١٩٣١) ، لكنه للأسف كان **آخر أفلامه** .. لقد كانت ميزانيته هزيلة ، مما اضطر جريفيث لتصويره بأسلوب شبه تسجيلى فى مدينة نيويورك وحولها ، مما أدى الى فشل الفيلم جماهيريا ونقديا . ومع أن الفيلم كان مثل أفلام جريفيث الأخرى يتميز بحس بصرى ، بالاضافة الى أن شريط الصوت فيه كان أفضل كثيرا من النوعية السائدة آنذاك ، فان الفيلم من الناحية الدرامية كان **عتيق الطراز** ، وبعد أن عرض الفيلم فى يناير (١٩٣٢) تم سحبه نهائيا بعد أسبوع من العرض ، ففى حفل الافتتاح خرج الجمهور من الصالة ، كما أن النقاد قد تناولوه بسخرية ، على الرغم من أن **البعض يعتبره اليوم افضـــل كثيرا من فيلمه الســـابق «ابراهام لنكولن»** . لقد أصبح « شكسبير الشاشة » بعد ستة عشر عاما من « مولد أمة » شـــخصية تثير السخرية ، وهو ما اضطر جريفيث بقدر كبير من الاذلال الى أن يتقاعد ويتوقف عن العمل فى الصناعة التى ساعد فى خلقها أكثر من أى شخص آخر خلال تاريخها القصير،وعاش بقية حياته حياة متواضعة على عائد سنوى من وديعة كان اشتراها فى أيام

الرخاء ، الا أنه كان كثيرا ما يحضر عروضـــا نقدية لأفلامه القديمة ، واحتفالات تكريم تقام على شرفه · وتوفى جريفيث فى لوس أنجليس عام (١٩٤٨) ، بعد خمسة شهور فقط من وفاة « سرجى ايزنشتين » فى موســكو · ورثى العالم كله جريفيث على أنه « الرجل الذى اخترع السينما » ومن الغريب أن الرثاء الأكثر حرارة جاء من هؤلاء الذين رفضوا أن يعطوه فرصة للعمل خلال السنوات الست عشرة السابقة ·

أهمية جريفيث

لقد ظل جريفيث حتى نهاية حياته الفنية ، كما كان فى بدايتها ، **شخصا متناقضا مثيرا للجدل** ، وباستعارة عبارات « جاى ليدا » فى وصف « التعصب » ، فان **عظمة الرجل وتفاهته كانتا ممتزجتين على نحو شديد التعقيد** ، فقد كان فى ابداعاته العظيمة فى السرد السينمائى شديد الوفاء لتقنيات الرواية والميلودراما التى تنتمى للقرن التاسع عشر ، ولكنه كان أيضا يؤمن بنفس الرؤية شديدة التبسيط والسذاجة تجاه العالم كما تقدمها الميلودراما ، مما ألحق بفنه ضررا بالغا · **لقد كتب سرجى ايزنشتين مقالة شهيرة بعنوان «ديكنز وجريفيث والسينما اليوم»** ، يشير فيها الى أن **اللجوء الدائم عند جريفيث للتوليف المتوازى كان تعبيرا عن رؤيته الثنائية للتجربة الانسانية ، والتى تختزل فيها الحرب الأهلية ، أو حتى عشرون قرنا من التاريخ الانسانى ، الى صراع ميلودرامى بين قوى الخير والشر ·** لم يكن اذن جريفيث من الناحية الدرامية «شكسبير الشاشة» ، لكنه كان بحق أعظم عبقرية سينمائية فى التاريخ لأنه اكتشف (أحيانا فى أعمال الآخرين) اللغة السردية للسينما وطورها كما نعرفها حتى اليوم ، وفى الحقيقة فان **الطريقة التى كان ينظر بها الى البناء السينمائى ما تزال فى الجانب الأعظم منها هى الطريقة التى نرى بها السينما حتى اليوم ·**

لقد كانت عبقريته فى جوهرها نابعة من الحدس والموهبة ، وليس من القدرة على النقد والتحليل ، وعندما بدأت أيام الحدس والابتكار فى الأفول ، ولم يعد لهما دور جوهرى فى صناعة الأفلام ، وجد جريفيث نفسه بعيدا عن الأنظار ، لأن دوره لم يكن ملائما لفترة ما بعد الحرب · ومما زاده من سوء الحظ ، فان الاحتفاء الضخم الذى أعقب « مولد أمة » ، واستمر طوال العشرينيات ، قد خلق بداخله نوعا من **تضخم الذات** ، أدى به الى أن **يفقد قدرته تماما** على التقييم الصحيح للأشياء ، **فعندما**

بدأ يؤمن بنفسه على أنه النبى والفيلسوف لفن السينما ، توقف عن أن يصبح الفنان الرائد لهذا الفن • وربما لأنه حقق الكثير فى وقت قصير ، وبامكانات العصر المحدودة ، فانه لم يجد الوقت الكافى لكى يعيد النظر فى نقائص أعماله أو شخصيته أيا كانت درجة خطورتها ، فلم يكن يعنى شيئا عند هذا الفنان - الذى حقق معظم انجازاته من خلال ايمانه برؤية القرن التاسع عشر - أن يحاول أن يتجاوز عيوبه فى الرؤية أو التقييم أو الذوق ، لكنه مع ذلك أصبح واحدا من أعظم فنانى القرن العشرين •

السينما الألمانية فى حقبة « فايمار »

(١٩١٩ ـ ١٩٢٩)

فترة ما قبـل الحرب

قبل الحرب العالمية الأولى ، لم تكن السينما الألمانيـة على نفس الدرجة من التطور الذى حققته السينما فى فرنسا وانجلترا والولايات المتحدة • وعلى الرغم من أن الاخـوة « سكلادانوفسكى » قد قاموا بعرض بعض الأفلام البدائية بآلة العرض « بيوسـكوب » فى حديقة الشـتاء ببرلين فى نوفمبر (١٨٩٥) ، فى نفس الوقت تقريبا الذى ظهرت فيه آلة عرض لوميير ، فان صناعة السينما الألمانية فشلت على نحو ما فى النمو خلال السنوات الخمس عشرة التالية • لقد كان أهم الأسباب فى ذلك هو أن **السينما فى ألمانيا ـ أكثر من أى بلد آخر فى الغرب ـ كانت ملاذا ثقـافيا للأميين والهامشيين والعاطلين** ، لهذا فان القليلين جدا من المثقفين الألمان نظروا الى الأفلام أو الى صناعة السينما على نحو جاد خلال تلك السنوات، وكانت أغلب الأفلام، التى تعرض فى الخيام أو الدكاكين، اما مستوردة من البـلاد الأخرى أو تم انتاجها فى ألمانيـا على يد بعض فنانى الفرجة بشكل بدائى متعجل ، ويمكن القول ان معظم هذه الأفلام كان ساذجا من الناحية التقنية ، بالاضافة الى أن بعضها كان من النوع البورنوجرافى الفاضح •

كان **الاسـتثناء الوحيـد لذلك هو أعمال « أوسكار ميسـتر »** (١٨٦٦ ـ ١٩٤٣) ، المخترع الذى قام بابتكار **حركة « الصليب المالطى » فى آلة العرض** (كما سبق الذكر فى الفصل الأول) • قام « ميستر » فى عام (١٨٩٧) بتأسيس استوديو صغير فى شـارع « فريدريش »

ببرلين ، وبدأ فى انتـاج المئـات من أفلام التسلية القصيرة والمقطات التسجيليه . وكان انتاجه بشكل عام يتميز بالجودة الفنية والتقنية . فقد استخدم **اللقطـات القريبـة** مبكرا فى عام (١٩٠٣) . كما أنه كان واحدا من أوائـل مخرجى السينما فى العـالم الذى يستخدم **الاضاءة الصناعية** . كما قام بتجريب **الصوت المتزامن باستخدام الفونوجراف** ، بالاضافة الى انتاجه أفلاما عن **مسرحيات تقليدية** بين عامى (١٩٠٤ و١٩٠٨). ظهر فيها بعض الممثلين المشهورين ، مما ساهم فى رفع مستوى المضمون فى السينما الألمانية.وفى عام (١٩٠٩) تعاون مع « **اندرياس هوفر** » فى **انتاج أفلام روائية طويلة** قام باخراجها « **كارل فروبليش** » ، وكرس معظم جهده لهذا النوع من الافلام ، حتى عام (١٩١٧) ، الى أن أصبحت شركته والعديد من الشركات الألمانية الأخرى فى قبضة الحكومة الجديدة ، التى قامت بانشـاء **شركة « أوفـا »** لتمويل صـناعة الأفلام ، بغرض السيطرة على صناعة السينما . وان الأهمية التاريخية الرئيسـية فى **افلام « ميستر » الروائية هى انها أتاحت الفرصة لبداية عمل ممثلين مثل « هينى بورتن » و « ايميل جاننجس » و « ليل داجوفر » و « كونراد فايت » ، الذين أصبحوا خلال العشرينيات من نجوم السينما المشهورين** .

بدأ تطور آخر أكثر أهمية ، حوالى عام (١٩١٠) ، كنتيجة للنجاح الكبير الذى حققته حركة « **أفلام الفن** » **الفرنسية** ، فان عديدا من فنانى المسرح الألمان من المخرجين والممثلين والمؤلفين بدءوا فى الاهتمام لأول مرة بفن السينما، فظهرت فى عام١٩١٢ أول « **أفلام المؤلفين** » ـ وهى المعادل **الألمانى لأفلام الفن الفرنسية ـ التى حققها مخرج المسرح « ماكس ماك »** (١٨٨٤ ـ ؟) . **كان هذا الفيلم اقتباسا بليدا كما هو متوقع عن** المسرحيـة الشهيرة « **الآخر** » للمؤلف « **بول لينداو** » ، عن الشخصية المزدوجة لمحام من برلين ـ قام بالدور الممثل الألمـانى الشهير « **ألبرت بازر مان** » (١٨٦٧ ـ ١٩٥٢) . وفى العام التالى قام **المخرج المسرحى العظيـم « ماكس راينهارت »** (١٨٧٣ ـ ١٩٤٣) بتصـوير قصص سينمائية مقتبسة عن مسرحيات « **ليلة فى فينسيا** » و « **جزيرة الموتى** » ، كما قام **الشـاعر والمؤلف المسرحى « هوجو فون هوفمنشتال »** بكتابة « المسرحيـة ـ الحلم » التى تحمل اسم « **الفتاة الغريبة** » ، **والذى كان أول الأفلام الروائية الألمانية المهمة التى تعبر عن موضوع يدور عن قوى خفية** . وهكذا ، فان تدفق الأدباء وفنـانى المسرح فى صناعة السـينما الألمانية قد أثر بشكل جذرى على رفع مستوى النظرة الاجتماعية لها ، ولكنه كان ذا أثر سلبى ـ كما حدث فى فرنسا ـ فى تعطيل تطور اللغة السردية السينمائية الحقيقية ، لأنها ظلت مقيدة بتقاليد السرد فى المسرح.

كان أول الأفلام الألمانيــة فى فترة ما بعــد الحرب الذى يحطم هذه التقاليد المسرحية هو فيلم « **طالب من براغ** » ، الذى أخـــرجه المخرج الدانمركى « **شتيلان راى** » فى عــام (١٩١٣) ، والذى قام بتصــويره المصور صاحب الابداعات الرائدة فى الاضاءة « **جويدو سيبير** » (١٨٧٩ ــ ١٩٤٠) وقـــام ببطولته الممثـــل الســـابق فى مسرح « راينهارت » ، « **بول فيجينر** » (١٨٧٤ ــ ١٩٤٨) · يدور الفيلم حول **تنويعات عديدة تم مزجها معا لأســــطورة فاوست** ، كما جاءت فى أعمـــال « لهوفمان » و « **ادجار آلان بو** » و « **أوسكار وايلد** » ، فيحكى قصة طالب شاب يقوم ببيع صورته فى المرآة ــ والتى تعادل روحه ــ الى ساحر يقوم باستغلال الصورة ، لتصبح تجسيدا للنصف الآخر الشرير من شخصية الطالب ، واستخدامها لأغراض القتل ، وقد تم تصوير الجزء الأكبر من الفيلم فى « براج » ، وتميز باضـــاءة موحية وبقدرته على تصوير عالم الأحلام والأوهام علاوة على أداء « فيجينر » المذهـــل فى الدور المزدوج للطالب ونصـــفه الآخر الشرير ، ومع ذلك فان التأثير المبـــاشر للفيلم كان فى المضمون أكثر منه فى البراعة التقنية ، وكما **لاحظ الفيلسوف وصاحب النظرية السينمائية « سيجفريد كراكاور » فان فيلم « طالب من براغ » قد استغل فترة سيطرت فيها الموضوعات الكئيبة التى تدور حول « الهم والخوف العميق بتأسيس الذات » ، الذى استولى واستحوذ على السينما الألمانية منذ عام (١٩١٣) حتى (١٩٣٣)** ، وبعـــدها سقطت السينما الألمانية فى أيدى النازيين · (من المهم هنا أن نشـــير الى أن كراكاور لم يلاحظ أن **الأدب الألمـــانى كان شديد الاهتمـــام بشخصية « البديل » أو « القرين » منذ العصور الوسطى ، كما تشهد أسطورة فاوست نفسها ، كمـــا أن فيلم « الآخر » ــ أول فيلم روائى ألمانى طويل ــ قد ســبق له معالجة نفس الفكرة · لكن الأهم هو أن قصة الرعب النفسى التى تدور فى أجواء خرافية ، كما ظهرت فى « طالب من براغ » ، قد مهدت الطريق للسينما التعبيرية الألمانية التى بدأت فى أعقاب الحرب** ، حيث تم اعادة اخراج نفس الفيلم عام (١٩٢٦) بأسلوب تعبيرى ، وعلى يد بعض ممن قاموا بانتاجه الأول) ·

سنوات الحرب

فى عـــام (١٩١٥) ، وبعـــد اندلاع الحـــرب ، قام « فيجينر » بالاشتراك مع كاتب السيناريو « **هينريك جالين** » (الذى سوف يقوم عام (١٩٢٦) باعادة اخراج « طالب من براغ ») باخراج فيلم « **الغول** » ،

الذى يعتبر واحدا من أسلاف التعبيرية الألمانية ، وتم تصويره أيضا فى براغ بواسطة « سيبير » . لم يصلنا هذا الفيلم الأصلى ، ولكن ظهرت له معالجات عديدة بعد الحرب ، لذلك فنحن نعلم اليوم أن قصته تدور حول خرافة يهودية قديمة تعود الى القرن السادس عشر ، وتحكى عن كاهن يقوم ببث الحياة فى تمثال من الطين ، ليصبح الوحش حارسا للشعب اليهودى ضد المذابح التى انتشرت آنذاك ، ويبدأ الفيلم عندما تتم اعادة اكتشاف التمثال العملاق فى عصرنا الحديث ، حيث ينجح مكتشف التمثال فى بث الحياة فيه من جديد ، ليصبح وحشا يمتثل لأوامره ، لكنه يتحول الى قوة مدمرة عندما ترفض الفتاة ابنة المكتشف الزواج منه ، ويمكنك أن تقارن نفس القصة مع أفلام أمريكية مثل « فرانكشتين » (١٩٣١) و « كينج كونج » (١٩٣٣) . **ان هذه القصة التى تصور كائنا وحشيا جامدا تدب فيه الروح ، قد عاودت الظهور كثيرا فى أفلام المرحلة قبل التعبيرية** ، ومن أهمها المسلسل ذو الأجزاء الستة « **هومان كولوس** » ، الذى أخرجه « **أوتو ريبيرت** » عام (١٩١٦) ، الذى كان من أهم أفلام فترة الحرب ، ويعالج قصة كائن مخلوق يملك ذكاء وارادة هائلين ، لكنه بلا روح ، ومثل « الغول » ، فانه يتحول الى التدمير عندما يكتشف أنه ليس كائنا حيا طبيعيا ، ويصبح طاغية قاسيا ينتقم لنفسه من الجنس البشرى بواسطة الحرب والاغتيالات الجماعية .

التأثيرات الاسكندنافية

تعطى أفلام « طالب من براغ » و « الغول » و « هومان كولوس » دليلا واضحا على الاتجاه الذى سوف تسير فيه السينما الألمانية بعد الحرب ، كما تشير أيضا الى الايقاع المتسارع للانتاج المحلى خلال الحرب ذاتها ، فبين عامى (١٩١٤ و ١٩١٩) انقطعت عن ألمانيا السبل التى كانت تزودها بالكميات الكبيرة من الأفلام البريطانية والفرنسية والأمريكية ، وكانت الأفلام الأجنبية الوحيدة التى يمكن استيرادها تأتى من بلدان محايدة فى الحرب مثل السويد والدنمارك ، لذلك فان **صناعة السينما الاسكندنافية والألمانية أصبحتا أكثر اقترابا خلال تلك الفترة** . لقد كانت الأفلام الاسكندنافية آنذاك ذات نزعة أدبية خالصة ، ولكنها كانت تتميز بالتصوير الجميل على يد مخرجين مثل « **موريتز شتيللر** » و « **فيكتور سيوشتروم** » ، وقد مارس الجمال البصرى لهذه الأفلام تأثيره الكبير على سينما ما بعد الحرب فى ألمانيا ، كما أن نجاحها الجماهيرى كان سببا فى أن احدى شركات الانتاج الدنماركية الكبرى قد اندمجت فى

مؤسسة « أوفا » الألمانية ، بالاضافة الى رحيل العديد من فنانى السينما الاسكندنافيين الى ألمانيا خلال الحرب الأولى ، مثل الممثلة الدنماركية الشهيرة « **آستانيلسين** » ، والمخرج الدنماركى الكبير « **كارل دريير** » .

كان «**سيوشتروم**» (١٨٧٩ — ١٩٦٠) سويديا ، بينما ولد « **شتيللر** » (١٨٨٣ — ١٩٢٨) فى فنلندا من أبوين روسيين رحلا الى السويد عام (١٩٠٤) ، وكان هذان المخرجان هما مؤسسا السينما الاسكندنافية ، حيث بدآ الاخراج عام (١٩١٢) لكبرى شركات السينما السويدية ، وحصل العديد من أفلامهما بين عامى (١٩١٤ — ١٩٢٠) على نجاح جماهيرى فى بلاد عديدة من العالم . كانت **معظم أفلامهما مقتبسة عن الأدب السويدى** ، ومن أهم تلك الأفلام التى أعدت عن روايات « سيلما لاجرلوف » مثل فيلم « **موركبة الشبح** » (١٩٢١) « لسيو شتروم» و « **كنز السيد آرنى** » « لشتيللر » ، وقد تميزت أعمال هذين المخرجين **بالوقار والسكون والتأمل (وهى السمات التى ميزت كل السينما الاسكندنافية بشكل عام حتى وقت قريب)** ، ولكن أعمال «سيوشتروم». تميزت بقدر أكبر من الكآبة ، وفى بعض من أفضل أفلامه حاول **سيوشتروم** أن يمزج بين دراما حياة الريف مع الطبيعة السويدية القاسية ، فى مزيج يوحى **بقوة سحرية غامضة تخيم على الجو العام للفيلم** . أما **شتيللر** الذى كان أخف ظلا فقد تميز فى **الكوميديا** ، مثل فيلمه « **اللذة** » (١٩٢٠) الذى كان له تأثيره على أعمال « **ارنست لوبيتش** » فيما بعد ، كما أن الفضل ينسب له فى ظهور **جريتا جاربو** ، لأول مرة على الشاشة فى فيلم « **ملحمة جوستا برلنج** » ، والمساهمة فى صياغة صورتها السينمائية المبكرة . ولقد ذهب هذان المخرجان الى هوليوود ليعملا فى شركة (م . ج . م) فى منتصف العشرينيات ، حيث قام سيوشتروم ، (الذى أسمى نفسه « **سيستروم** ») باخراج ثلاثة أفلام كبيرة لم تنل حظا من الاهتمام ، هى « **هو الذى يصفع ويهان** » (١٩٢٤) و « **الخطاب القرمزى** » (١٩٢٦) و « **الريح** » (١٩٢٨) ، بينما اقتصر عمل **شتيللر** على اخراج أفلام لنجوم مشهورين ، لا يبقى منها اليوم فى ذاكرة السينما . الا فيلم « **فندق امبريال** » (١٩٢٦) .

عاد سيوشتروم الى السويد عام ١٩٢٨ فى حياة أقرب الى الاعتزال ، ليعمل أحيانا مخرجا وممثلا ، بينما مات شتيللر فى نفس العام ، وقد أصابه التعب والاحباط (كما يقول البعض بعد تجربته فى هوليوود كما سوف نرى فى فصل لاحق) .

وقعت صـــناعة السينما السويدية فى فترة من الركود خـــلال العشرينيات ، لم تستطع أن تخرج منها حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية. وخلال تلك الفترة لم تنتج السويد الا عددا قليلا من الأفلام ، وقد ألقى البعض باللوم على **المنافســة الهوليوودية** التى مارست بالفعل نوعـا من **استنزاف مواهب السينمائيين السويديين** ، كما هو الحال مع سيوشتروم وشتيللر وجاربو وبعض الممثلين الآخـرين ، الا أن هنـاك بعض الأفلام السويدية المهمة ظهـــرت فى تلك الفترة ، مثـــل أفـلام المخـــرج « **جوستاف مولاندر** » : « **ذات ليلة** » (١٩٣١) و « **فاصـل موسيقى** » (١٩٣٦) ، والمخـــرج « **آلف ســـيوبرج** » : « **الأقـوى** » (١٩٢٩) ، و « **الحياة فى خطر** » (١٩٢٩) .

تأسيس « أوفا »

فى الحقيقة لم تكن هناك أفلام سويدية ودنماركية بالعدد الكافى الذى يملأ الفراغ الناشىء عن اختفاء الأفلام المستوردة الأخرى من دور العرض الألمانية ، لهذا فقد حاول الألمان بذل جهود جديدة لزيادة كم وكيف الانتاج المحلى ، وكانت الخطوة الهامة الأولى هى انشـــاء شركة مساهمة وطنية هى شركة « أوفا » ، بعد اصدار قرار حكومى بذلك فى عام ١٩١٧ . لقد كان هناك احساس عام بالاحباط من الحالة التى وصلت اليها صناعة السينما الألمانية ، بالاضافة الى ظهور العديد من الأفلام التى تم انتاجها فى بلدان التحالف ، وتحتوى على دعاية ضد ألمانيـــا ، ولذلك فقد قام الجنرال « اريك لودندروف » قائد القوات الألمانية باصدار أوامره فى ١٨ ديسمبر (١٩١٧) **باندماج شركات الانتاج الألمانية الكبرى ، بالاضافة الى الموزعين وأصحاب دور العرض فى وحـدة واحدة ، لصناعة وتسويق الأفلام الألمانية ذات المستوى الراقى ، لتحسين صورة ألمانيا فى الداخل والخـارج على السواء** . وقد أنشئت لهـذا الغرض استوديوهات جديدة ضخمة فى « نيو بابلز برج » بالقرب من برلين ، وهكذا بدأت على الفور شركة (أوفا) مهمتها وهى رفع مستوى الانتاج والتوزيع والعرض ، من خلال تكوين فريق متكامل من الرجال المتميزين فى الانتـــاج والاخراج والتأليف ، بالاضافة الى مجموعة كبيرة من الفنيين والموهوبين . وربما كان أفضل انجاز لهذه المؤسسة هو أنه ـ عندما انتهت الحرب ـ تضاعفت تسهيلات الانتـاج السينمائى فى ألمانيا عشرة أضـعاف ما كانت عليه فى بدايتها ، وأصبح الفيلم الروائى الطويل من أهم الأشكال السينمائيـــة السائدة ، لذلك فقد أصبحت صناعة السينما الألمانية مستعدة للمنافسة

الاقتصادية مع أى صناعة أخرى فى العالم • ولقد أصبحت بالفعل ــ لفترة قصيرة خلال العشرينيات ــ من أهم الصناعات التى نجحت فى منافسة هوليوود فى الأسواق الخارجية ، بما فيها الأسواق الأمريكية ذاتها • وعندما انتهت الحرب بهزيمة ألمانيا فى نوفمبر (١٩١٨) ، **باعت الحكومة اسهمها فى الشركة الى البنك الألمانى ، والى مؤسسات كبرى مثل «كروب»**، وتحولت « أوفا » الى شركة خاصـــة ، وهو ما أحدث بعض التغيير فى التنظيم الداخلى لها ، الذى كان سلطويا فى جوهره ، لكن رسالتهـا لم تتغير كثيرا بسبب الاحساس المتزايد بضرورة المنافسة فى الأسواق العالمية الجديدة •

وعادة ما يقال ان السينما الألمانية كشكل فنى قد ولدت مع تأسيس « أوفا » ، التى أصبحت فى السنوات التالية أعظم وأكبر أستوديو فى أوربا قبل الحرب العالمية الثانية ، لذلك فمن السائد الاعتقاد بأن « أوفا » احتكرت السينما الألمانية خلال العشرينيات والثلاثينيات ، ولكن الحقيقة أنها كانت تقوم أساسا بالتوزيع لشركات انتاج أصغر أكثر من كونهـا شركة منتجة ، وربما جاء هذا الخلط من أن **الأفلام القليلة التى أنتجتها « أوفا » خلال العشرينيات ، قد أصبحت كلها تقريبا من كلاسيكيات السينما الألمانية خلال ما سمى « عصرها الذهبى »** •

(وكما يشير « جوليان بيتلى » فى كتابه عن السينما الألمانية ، فان « أوفا » ــ على الرغم من كونها صغيرة بمعايير هوليـوود ــ كانت قوية وذات رأسمال كبير بالمقارنة مع الشركات الألمانية الأخـرى ، بالاضافة الى ممارستها القيادة على صـناعة اتسمت بالتشتت ، هذا عـلاوة على سيطرتهـا على توزيع الأفلام الأجنبية ــ من الدنمارك والنمسا على سبيل المثـال ــ وامتلاكها للعديد من دور العرض الضـخمة والصـغيرة) • **لقد كانت « أوفا » باستخدام تعبير « كراكاور » مجرد أداة ساعدت على ولادة السينما الألمانيـــة ، التى كانت تمد جذورها الحقيقية فى حركة « البعث الجديد » ، التى سادت كل ألمانيا عشية الحرب الأولى واتسمت بنزعة ثقافية ثورية** •

لقد أدت هزيمة ألمانيا السابقة الى رفض كامل للماضى من وجهة نظـر الطبقة المثقفة ، وانتشر الحماس لنزعة تقدمية وتجريبية وطليعية ، وتأسست جمهورية ديمقراطية ليبرالية فى فايمار ، واكتسبت الماركسية احتراما كبيرا بين المثقفين آنذاك للمرة الأولى فى تاريخ ألمانيا • لقد كان

ذلك هو المناخ الذى ظهرت فيه « التعبيرية » ، واصبحت هى السائدة بين المدارس الفنية المختلفة (لقد بدأت حركة التعبيرية فى التصوير والموسيقى والعمارة والمسرح فى ألمانيا قبل الحرب ، كرد فعـــل للنزعة الطبيعية السائدة فى فن أواخر القرن التاسع عشر ، ووجدت صدى هائلا خلال انتشار حركة «البعث الجديد » • وعلى عكس النزعة **الطبيعية** التى تقوم بتصوير الواقع **الموضوعى** ، فان **التعبيرية** تحاول أن تصور المشاعر **الذاتية** للفنان ، كاستجابة للواقع الموضوعى ، ولكى تحقق ذلك فانها تستخدم العديد من التقنيات غير الواقعية مثل الرمزية والتجريد والتشويه المتعمد للادراك ، وبسبب رفضها للقواعد البرجوازية فى تمثيل الواقع ، كانت التعبيرية من أوائل الحركات الفنية الجادة التى ساهمت فى تاسيس الفن الحديث) •

أدى كل ذلك الى قيام « مجلس ممثلى الشعب » فى بدايات ١٩١٩ بالغاء الرقابة • وفى هذا الجو المشحون بالرغبة فى الابداع ، اختفت تماما كل النزعات المحافظة التى كانت تنظر للسينما باعتبارها فنا أقل درجة من الفنون الأخرى ، وأصبح **الفنانون الشبان الثوريون فى ألمانيا أكثر استعدادا لقبول الفن السينمائى كوسيط جديد للاتصال بالجماهير** ، وسرعان ما تجلت هذه الحـــرية الجديدة فى التعبير فى سلســـلة فن **الأفلام الاباحيـــة** المستقلة (كان يطلق عليهـــا « الأفلام التوضيحية » أو « الأفلام التى تتناول حقائق الحياة ») ، وهكذا ظهرت أفلام تحمل أسماء مثل « الدعارة » و « من على حافة المستنقع » و « فتيات ضائعات » و « ضباع الشهوة » و « طفولة الانسان » و « الأم العذراء » • ومثـــل الأفلام الجنسية الاسكندنافية التى انتشرت فى الأســـواق العالمية فى أواخر الستينيات ، فان هذه الأفلام الألمانية كانت تختفى وراء قناع الزعم بأنها تهدف الى التعليم الجنسى والاصلاح الاجتماعى ، وان تاثيرها المهم الوحيد لم يكن الا اثارة المشاعر المعادية للسامية ضد منتجيها ، الذين كانوا من المفترض أنهم من اليهود • كما دفعت الجمعية الوطنية الى اعادة سن **قانون لرقابة الدولة** فى مايـــو (١٩٢٠) ، وهو القانون الذى أصـــبح فيما بعد فى يد النازيين أداة لاحكام السيطرة الأيديولوجية على السينما الألمـــانية •

جاءت أفلام « أوفا » الأولى خـــلال فترة السلام من نوعية **الدراما التاريخية المبهرة** ، التى كان المقصود منها **منافسة الأفلام الايطالية** مثل « **كوفاديس** » و « **كابيريا** » • وعلى ســـبيل المثـــال ، فان فيلم « **الحقيقة**

العارية » (١٩١٨) من اخراج « **جو ماى** » كان فيلما شديد البذخ يدور حول تناسخ الأرواح خلال ثلاثة عصور تاريخية مختلفة ، ولعله الفيلم الذى أسس تقاليد هذا النمط السينمائى الذى أصبح « **ارنست لوبيتش** » (١٨٩٢ ـ ١٩٤٧) هو أفضل المخرجين الذين عالجوه • بدأ « لوبيتش » حياته الفنية كممثل مع « ماكس راينهارت » ، وقام باخراج سلسلة شعبية من الأفلام الكوميدية القصيرة ، قبل أن يلتحق بشركة « أوفا » فى عام (١٩١٨) ، حيث أخرج فى نفس العام فيلمين تاريخيين من نوع الانتاج المبهر ، بطولة الممثلة البولندية « بولا نيجرى » (١٨٩٤ ـ ١٩٧٨) ، وهما « **عيون المومياء** » و « **كارمن** » اللذان حققا نجاحا كبيرا ، مما حفز لوبيتش » ومنتجه « بول دافيدسون » لمحاولة تقديم فيلم ثالث فى عام (١٩١٩) وكان ذلك هو فيلم « **مدام دو بارى** » (وعنوانه الانجليزى « **العاطفة** » أو « **الأم** ») الذى تدور أحداثه خلال الثورة الفرنسية ، وحقق نجاحا عالميا كبيرا ، واستهل مجموعة من الأفلام التاريخية المشابهة التى صنعت اسم لوبيتش فى بداية شهرته ، وهكذا استطاع لوبيتش أن يخرج أفلاما مثل « **الخداع** » (١٩٢٠) و « **حب الفرعون** » (١٩٢١) « **وليلة من ألف ليلة** » (١٩٢١) ، بالاضافة الى العديد من الأفلام الأخرى المشابهة التى قام لوبيتش باخراجها خلال الفترة التى عمل فيها فى ألمانيا ، وتميزت جميعها بقدرته على **التناول شديد الحيوية لمشاهد المجاميع** ، و **استخدامه الذكى للاضاءة الصناعية** ، وهما السمتان اللتان يبدو أنه قد تعلمهما من « **راينهارت** » ، بالاضافة الى ذلك فانه استطاع تحقيق **الاستخدام المبدع لزوايا التصوير والقطع السريع** ، مما دعا بعض النقاد الأمريكيين مثل « لويس جاكوبز » لوصف أفلامه بالثورية ، على الرغم من أن جريفيث كان قد حقق قبله تطورا حقيقيا فى تقنيات لغة السرد السينمائى أبعد كثيرا مما استطاعه لوبيتش (هاجر لوبيتش الى الولايات المتحدة فى عام ١٩٢٢ ، حيث أثرى السينما الأمريكية بأفلام كوميدية راقية تتميز بروح الدعابة والتلميحات الجنسية الذكية ، كما سوف نرى فى فصل لاحق) •

على كل حال ، فان براعة لوبيتش التقنية كانت الأولى من نوعها التى تعرفها السينما الألمانية ، علاوة على دقته الشديدة فى **الامساك بتفاصيل العصر** الذى يصوره فى أفلامه (وهو ما أطلق عليه النقاد المعاصرون « **الواقعية التاريخية** ») • وعن طريق « لوبيتش » استطاعت السينما الألمانية أن تغزو العالم بهذه الأفلام التاريخية المبهرة التى نالت نجاحا جماهيريا كبيرا • كما حاول مخرجون آخرون فى شركة « أوفا »

أخـراج أفــلام تتبع وصــفة لوبيتش ، ومن هذه الأفــلام الناجحة « **دانتون** » (١٩٢١) و « **عطيل** » (١٩٢٢) و « **سافو** » (١٩٢٢) « **لديمترى بوشوفتسكى** ، و « **ليدى هاملتون** » (١٩٢٢) و « **لوكريتسيا بورجا** » (١٩٢٢) ل « **ريتشاد أوزفالد** » ، وهى الأفلام التى لعبت على أوتار الرغبة الجارفة فى أعقاب الحرب لرسم صورة فنية شديدة البراعة عن الماضى • لكن شعبية الأفــلام التاريخية المبهرة لم تكن فقط نتيجة لهذا الشغف بالماضى ، لأن هذه الأفلام ــ كما أشار كراكاور ــ كانت تميل الى **تصوير التاريخ على أنه ليس الا عبـدا للأهواء الشخصية والاضطرابات النفسية ، أكثر من كونه عملية تعتمد على نطاق واســـع من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية • لذلك فان افلام « الواقعيــة التاريخيــــة » الألمانية هى فى حقيقتها ضد التاريخ ، كما أنها تتبنى نظــرة رومانسية للتاريخ تصل الى حافة العدمية** • لهذا فان شعبية هذه الأفلام ذبلت عام ١٩٢٤ ، وهو العام الذى شهد « واقعية » عدمية صريحة لا تتخفى خلف الديكورات التاريخية ، وهى **الواقعيـــة التى انتصرت فى سلسلة أفلام « مسرح الجيب »** ، التى سوف نتناولها لاحقا ، وحتى سادت هذه الموجة الجديدة ، كان هناك نوع جديد من الأفلام ســوف يسيطر على السينما الألمانيــة •

مقصورة الدكتور كاليجارى

فى أواخر عام (١٩١٨) ، قام **الشاعر التشيكى « هانز يانوفيتش »** بالاشتراك مع فنان نمساوى شاب يدعى « **كارل ماير** » ــ الذى ســوف يصبح فيما بعد واحدا من أهم الشخصيات المؤثرة فى سينما فايمار ــ فى كتابة سيناريو يعتمد على مسرحية غريبة ، تحتشد بالظواهر النفسية المعقدة الغامضة ، يصل فيها دجال غريب الأطوار يدعى دكتور كاليجارى الى مدينة صغيرة فى شمال ألمانيا ، وهو يحمل معه مسرحه المتنقل • كانت « النمرة » التى يقوم بها تتالف من استجواب شخص يبدو أنه واقع تحت تاثير التنويم المغناطيسى ويدعى سيزار ، بدعوى أنه يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل ، لكن سلسلة من الجرائم الوحشية الغامضة تتفشى فى المدينة بعــد فترة وجيزة من وصــول كاليجارى ، ليكتشف الطــالب الشاب فرانسيس فى فترة لاحقة أن سيزار هو القاتل الذى ارتكبها تحت تأثير سيطرة كاليجارى الشرير • ويقوم فرانسيس بتعقب كاليجارى فى كل أنحاء الاقليم • ليجده أخيرا مختبئا فى مصحة عقلية ، لكنه فيما يشبه الانقلاب يكتشف أن الرجل ليس نزيلا فى المصحة ، وانما هو مديرها ،

وبالبحث فى أوراق مدير المصـــحة نعـــرف أنه مفتون بشخص يدعى كاليجارى ، كان قاتلا يعمل بالتنويم المغناطيسى خلال القرن الثامن عشر ، وقد وصـــل هذا الافتتان الى درجـة أن مدير المصحة قد توحد بهذه الشخصية ، وقام باستغلال أحد مرضاه « سيزار » لكى يرتكب له جرائم القتل • وعندما تتم مواجهته بهذه الحقائق ، فانه يصاب بالجنون ويسجن فى مصحته العقلية • لقد كان اسم هذا السيناريو « **مقصـــورة الدكتور كاليجارى** » ، **الذى يشير الى الصندوق الذى يشبه النعش حيث يضع كاليجارى صنيعته سيزار ، وهو السيناريو الذى يحمل فى مضمونه نزعة واضحة ضد كل أشكال السلطة ، حيث يوازى بين السلطة والجنون** •

وعندما تقدم « يانوفيتش » و « ماير » بالسيناريو الى « اريك بومر»، المسئول التنفيذى فى شركة « ديكلا بيوسكوب » ـ وهى شركة مستقلة سوف تندمج مع « أوفا » فى عام (١٩٢١) ـ تم قبول الســـيناريو على الفور ، لكننا لا نعرف على وجه اليقين اذا ما كان « بومر » قد فهم حقا الطبيعة الثورية فى النص ، لكن المؤكد أنه رأى فيه فرصة لرفع المستوى الفنى لأفلام شركته • كان من المقرر أن يقوم المخرج النمساوى الشاب « فريتز لانج » باخراج الفيلم ، لكن تم استبدال المخرج **روبرت فينيه** (١٨٨١ ـ ١٩٣٨) به ، حتى يتمكن لانج من اخراج الجزء الثانى من سلسلة أفلام المغامرات الناجحة « العناكب » (١٩١٩ ـ ١٩٢٠) ، **التى كانت** الشركة تنتجها • ومع ذلك فلقد كان لانج هو الذى أقنع « بومر » ـ على الرغم من الاعتراضات العنيفة لكاتب الســـيناريو ـ لكى **يضيف اطارا قصصيا يضع حدوتة الفيلم فى سياقه ، وهو الاطار الذى قلب معنى الفيلم رأسا على عقب** ، فاننا نرى فى بداية الفيلم الطالب الشـــاب فرانسيس وهو يحكى القصة لرجل مجنون فى المصحة ، التى سوف نعرف فى نهاية الفيلم أنها المصحة التى يديرها **الرجـــل الطيب الدكتـــور كاليجارى** • ولقد كان لانج على حق فى اعتقاده أن ذلك الاطار الواقعى للقصة سوف يؤدى الى زيادة الاحساس بالعالم التعبيرى للقصة ذاتها ، لكنه لم يدرك أن ذلك سوف **يحول مضمون الفيلم من النزعة الثورية التى تهاجم السلطة ، الى قصة تحكى عن هلاوس الاحساس المرضى بالعظمة والاضطهاد ، بل انها سوف تمنح تبريرا وتمجيدا للسلطة ذاتها التى أرادت القصة الأصلية أن** تهاجمها • وعلى الرغم من ذلك كله ، فان « مقصورة دكتور كاليجارى » سوف يصبح تجربة شديدة التأثير خاصة فى مجال الديكور والاضـــاءة والتصوير كما قام بها المخرج « فينيه » •

تعاقد « فينيه » من أجل تحقيق هذا الغرض مع ثلاثة من الفنانين التعبيريين البارزين ـ « هيرمان فارم » و « فالتر روهـرج » و « فالتر راينمان » ـ بغرض تصميم ورسم ديكورات الفيلم ، التى تجسد **حالة العذاب والقلق التى يعيشها راوى القصة** ، لهذا فان العالم البصرى فى الفيلم أصبح متسما **بنزعة « أسلوبية » تميل الى تضخيم الأبعاد المكانية وتشويش علاقاتها** ، ليبدو المكان لا علاقة له بالواقع ، حيث لا تصله أشعة الشمس أبدا ، وتتراكم فيه النباتات فوق بعضها البعض فى زوايا غريبة ، وتخرج المداخن المتعرجة من فوق أسطحها لكى تخترق السماء ، كما أن بشرة الناس الذين يقطنون فى هذا المكان تبدو تحت ركام المكياج وكأنها أجساد ميتة مجمدة • وفى الحقيقة **أن الديكور فى الفيلم لم يكن الا رسوما ملونة على ستائر خلفية وجانبية** ، وهو ما يبدو فى جانب منه حلا عمليا لبعض المشاكل الانتاجية ، ولكن الأهم أن ذلك يلائم فكرة الفيلم ملاءمة كبيرة أيضا • فمن الناحية الانتاجية أدى الركود الاقتصادى الذى أعقب الحرب الى تحديد حصص من الطاقة الكهربية لكل استوديو (وهو الأمر الذى انطبق أيضا على كل مجالات الصناعة الألمانية فى تلك الفترة) ، ولقد كان من المفترض أن فيلما تعبيريا مثل «كاليجارى» سوف يحتاج الى تأثيرات ضوئية درامية عالية التكلفة ، لهذا فقد **كان من الأرخص والأكثر ملاءمة هو أن يقوم الفنيون برسم الأضواء والظلال على المنظر نفسه ، بدلا من تحقيق ذلك التأثير بالاضاءة الكهربية** ، (فى الحقيقة أن الاستوديو كان قد استنفد بالفعل حصته من الطاقة قبل البدء فى انتاج « كاليجارى » فى أواخر عام (١٩١٩) ، وهذه الواقعة تعطى مثلا واضحا للطريقة **التى تؤدى فيها بعض الضرورات التقنية الى ابداعات جمالية جديدة فى مجال السينما)** • من ناحية أخرى كانت هناك حالات عديدة قبل « كاليجارى » لاستخدام هذا الديكور الأسلوبى ، ولم تكن لها علاقة بأية ضروريات تقنية ، وعلى سبيل المثال ، فان فيلم « **تاييس** » (١٩١٦) الذى أخرجه الفنان المستقبلى الايطالى « **أنطون جويليو براجاليا** » ، قد استخدم الديكور ذا الأسلوب الهندسى الغريب فى مشاهده الختامية ، كما أن « **موريس تورنييه** » استخدم طريقة رسم الديكور فوق الستائر الخلفية فى فيلميه « **العصفور الأزرق** » (١٩١٨) و « **برونيللا** » (١٩١٨) ، وقام « **ارنست لوبيتش** » باستخدام هذه النزعة « الأسلوبية » ليصور عالم الدمى فى فيلمه « **الدمية** » (١٩١٩) ، ومع ذلك فان هذه الأفلام لم تستخدم الديكور الأسلوبى بالطريقة التعبيرية الخالصة كما فعل « **كاليجارى** » ، الذى يبدو أنه استمد هذه الأسلوبية **من التجارب التعبيرية المسرحية المعاصرة ، أكثر**

من اعتماده على أى مصدر آخر ، ومع ذلك فان التشويه فى الأبعاد المكانية للمنظر باستخدام الزوايا الحادة كان استخداما واعيا من « فينيه » ليوحى بمعادل موضوعى لجنون راوى القصة ، لهذا أصبح « كاليجارى » هو أول أسلاف السينما التعبيرية الألمانية ونموذجها الذى تحتذيه ٠

تناولت دراسات عديدة هذه السينما ، ومن أهم هذه الدراسات الكتاب الذى ألفته « الناقدة والمؤرخة لوتيه أيزنر » تحت عنوان « الشاشة المسكونة بالأشباح » ، وبالفعل فان شاشة التعبيرية الألمانية كانت مسكونة بالأشباح ، لكن الرعب فيها ينبع من الحالات النفسية الكئيبة لشخصياتها وأحلامها المرتبكة ، وهو الرعب الذى يختلف تماما عن طريقة أفلام هوليوود فى الثلاثينيات ، والتى تقوم بتجسيد هذا الرعب فى الأشباح والدماء والهياكل العظمية (وعلى الرغم من ذلك فقد كانت أفلام هوليوود نفسها الوريث المباشر للتعبيرية الألمانية ، ولقد كان الكثير من مخرجى هذه الأفلام يعملون فى السينما الألمانية خلال حقبتها التعبيرية وهو ما سوف نعرض له تفصيلا فى الفصل الثامن) ٠ ان هذا الديكور الكابوسى المشوه لأفلام التعبيرية الألمانية ، واستخدام طريقة الاضاءة بالتظليل من أجل خلق حالات مزاجية ونفسية غير سوية ، كانت هى الوسائل المعبرة للايحاء بالحالات الوجدانية والذهنية المضطربة لأبطال هذه الأفلام ، فالتشويه المتعمد للمناظر فى « كاليجارى » يتسق تماما مع الفيلم نفسه ، لأننا سوف نعلم فى مشهد النهاية أن كل مانراه يحدث داخل الذهن المشوش لراوى القصة ، ولهذا فان مبدعى « كاليجارى » ومن تبعوهم فى نفس الطريق ، بذلوا جهدا واعيا لتصوير الواقع الذاتى ، بتجسيده بأدوات موضوعية ، وهو ما يعنى أنهم لم يعمدوا فقط لرواية قصص غريبة ، وانما لتصوير حالات مزاجية ونفسية ، والايحاء بالجو العام الغريب من خلال الصورة السينمائية (وهى مهمة شديدة الصعوبة بالمقارنة مع التجسيد التعبيرى للحالات النفسية فى الفنون الأخرى ، لأن السينما تستخدم الصورة الفوتوغرافية التى تبدو بالنسبة للمتفرج شديدة الموضوعية ، حيث من المفترض فى أغلب الأحوال أننا نرى الأشياء على الشاشة كحقيقة موضوعية أكثر منها رؤية ذاتية لهذه الأشياء) ٠ لقد كان التعبيريون الألمان اذن يحاولون التعبير عن الواقع الداخلى باستخدام وسائل الواقع الخارجى ، وبكلمات أخرى فانهم كانوا يريدون معالجة الرؤى الذاتية باستخدام ما تعارف عليه الناس على أنه تصوير واقعى وموضوعى للعالم ، ربما كان ذلك ابداعا سينمائيا ثوريا لا يقل أهمية عن اكتشاف بورتر لدور اللقطة السينمائية ، لأن ذلك قد أضاف بعدا شاعريا

الى اللغة السينمائية التى كانت حتى تلك الفترة لا تعدو أن تكون وسيلة لحكاية القصص •

فمن الناحية السردية كان « كاليجارى » مبالغا فى النزعة المحافظة ، وابداعه الحقيقى يعتمد على استخدامه الخلاق للديكور والمناظر ، وينبغى لنا أن نتذكر أن تلك السنوات التى كانت ألمانيا خلالها بعيدة عن مشاهدة الأفلام الأمريكية (١٩١٤ ـ ١٩١٩) ، كانت هى السنوات ذاتها التى صنع فيها جريفيث أعظم اسهاماته المهمة فى اللغة السينمائية ، لذلك فان « **فينيه » صنع فيلمه وهو يجهل تماما دروس جريفيث** ، وهو ما جعل التوليف فى « كاليجارى » أقرب الى توليف المشاهد على الرغم من أن هناك لمحات بدائية للقطع المتداخـــل وبعض حـركات الكاميرا ، وفى الحقيقة فان **الفيلم يبدو مسرحيا على طريقة « ميلييس » و « فيلم الفن »** ، على الرغم من تصميم الديكور والمناظر الذى يتسم بالنزعة الطليعية • لقد **أدخل « كاليجارى » التعبيرية الى عالم السينما ، ولكنه لم يستخدمها بلغة سينمائيـة** ، لذلك فانه من ناحية البناء السردى لم يضف جديدا الى الوسيط السينمائى ، وعلى الرغم من الشهرة العالمية التى نالها الفيلم عند عرضـه فى فبراير (١٩٢٩) (يقول « لويس جاكوبز » عنه انه « أكثر الأفلام التى حظيت بالنقد فى تلك الفترة ») ، فان « كاليجارى » قد مارس دوراً ضئيلا فى مجال صناعات السينما فى البلدان الأخرى • لقد كان التأثير الأساسى والقوى لفيلم « كاليجارى » ينحصر فى تأثيره على الأفلام الألمانية التى تلته ، وذلك فى مجال استخدام تصميم المناظر ، والبحث داخل النفس البشرية ، والغموض الذى يسيطر على العـــالم الفيلمى ، والميل الى الموضوعات ذات الجو المظلم الكئيب ، والأهم من ذلك كله هو محاولة التعبير عن الرؤى الذاتية والداخلية بتجسيدها من خلال أشياء موضوعية وخارجية •

كان انتاج « كاليجارى » علامة على بداية عقد ســوف تزدهر فيه السينما الألمانية ، فى فترة تميزت بها الأفلام التى كان يتم انتاجها جميعها **داخل الاستوديو ، وباستخدام التصوير الداخلى وحده** • وقد يبدو ذلك راجعا الى أسباب اقتصادية أكثر منها جمالية ، تماما كما هو الحال فى هوليوود ، فلقد اكتشف المخرجون الألمان أنه يمكن لهم ممارسة سلطة كاملة على جميع عناصر صـناعة الفيلم عنـدما يعملون فى جو الاستوديو ، **حيث يمكنهم التحكم فى كل التقنيات** ، وهو الأمر الذى يبدو بالطبع أكثر صعوبة خـلال التصوير الخارجى فى المواقع الحقيقية ، وكمـا لاحظ

المؤرخ « آرثر نايت » ، فان هؤلاء المخرجين كانوا يفضلون بناء المناظر داخل الاستوديو ، أكثر من رغبتهم في اكتشاف هذه المناظر في الواقع الحي ، وكنتيجة لذلك أصبحت شركة « أوفا » بين (١٩١٩) و (١٩٢٩) أعظم استوديوهات العالم الغربي وأكثرها تزويدا بالمعدات والآلات ، فقد كانت استوديوهات « أوفا » مجهزة لاقامة أية مناظر ضخمة على الستائر الخلفية الكبيرة في المساحة المخصصة لتصوير المناظر الخارجيـــة ، وفوق هذه الستائر كان الفنانون يرسمون بدقة مذهلة مناظر الجبال والغابات والمدن والعصـــور المختلفة ، وهو ما دعا **الناقد « بول روتا »** لنحت مصطلح « البنائية داخل الاستوديو » ،لكي يصف « ذلك الجو الخلاب من الدقة والاكتمال الذي يحيط بكل ما تنتجه الاستوديوهات الألمانية » . ومن الغريب أن **الأفلام التعبيرية لم تستفد وحدها من تلك الاستوديوهات ، ولكن افلام « مسرح الجيب » الواقعية** (والتي سوف نناقشها لاحقا) **قد استطاعت خلق جمالياتها الخاصة والمناقضة للتعبيرية من خلال اتاحة الفرصة للمخرجين لأحكام السيطرة الكاملة على جميع العناصر السينمائية داخل الاستوديو** ، وربما لم يكن ممكنا بدون هذه الاستوديوهات أن تولد السينما العظيمة لجمهورية فايمار ، ومع ذلك كله فان تلك الدقة المتناهية في ادارة وتنظيم استوديوهات « أوفا » هي ذاتها التي أدت الى اضمحلال شركة « أوفا » في فترة لاحقة .

ازدهار التعبيرية

ظهرت أفلام ألمانية عديدة بين عامي (١٩١٩ و ١٩٢٤) تحاول أن تحاكي « كاليجاري » ، وكان أغلب هذه الأفلام ــ التي تعتمد على مزج الخيال والرعب ــ تستخدم قصصا تدور في أجواء مرعبـــة وديكورات تعبيرية ، لكي تجسد فكرة **الروح الانسانية وهي تبحث عن ذاتها** ، من هذه الأفلام « **وجه يانوس** » (١٩٢٠) من اخراج « **مورناو** » ، والمقتبس عن « **دكتور جيكل ومستر هايد** » ، واعادة لفيـــلم « **الغول** » (١٩٢٠) من اخراج « **بول فيجينر** » ، و « **راسكولينكوف** » (١٩٢٣) **لروبرت فينيه** والمقتبس في اعداد تعبيري عن رواية « **دوستويفسكي** » : « **الجريمة والعقاب** » و « **متحف الشمع** » (١٩٢٤) **من اخــراج « بول ليني »** ، واعادة لفيلم « **طالب من براج** » (١٩٢٦) **لهنريك جالين** ، وكانت جميع هذه الأفلام التي تستوحي « كاليجاري » أفلاما بارعة من الناحية التقنية ، لكن ما يبقى من هذه الموجة من الأفلام ، فيلمان تميزا بلمسة فنية خاصة ، تعود الى المخرجين اللذين سوف يصبحان من أهم المخرجين في السينما

الغربية ، كان الفيلم الأول هو « **الموت الكئيب** » (١٩٢١) « **لفريتز لانج** » (ويحمل عنوان « **القدر** » بالانجليزية) ، أما الفيلم الثانى فهو « **نوسفيراتو** » (١٩٢٢) من اخراج « **مورناو** » ٠

فريتز لانج

كان فريتز لانج (١٨٩٠ – ١٩٧٦) قد أخرج بالفعل العديد من الأفلام الروائية والحلقات السينمائية (مثل **سلسلة « العناكب »**) ، عندما اشترك مع **زوجته كاتبة السيناريو « تيافون هاربو »** (١٨٨٨ – ١٩٥٤) بانتاج فيلم « **الموت الكئيب** » لشركة « **أوفا** » ٠ يمثل الفيلم قصة رمزية رومانتيكية تدور فى أجواء العصور الوسطى ، حول فتاة يختطف الموت حبيبها ، لهذا تحاول أن تقابل الموت لتطلب عودة الحبيب الى الحياة ، لكن الموت يواجه طلبها بالرفض ، ويقص عليها ثلاث قصص خيالية يفشل فيها المحبون فى الانتصار على الموت ، وهذه القصص تحدث فى مدينة « **بغداد** » فى القرن التاسع ، وفى فينسيا فى عصر النهضة ، وفى الصين التى تغلفها غلالة سحرية تشبه عالم الأحلام ، وفى هذه القصص جميعا يموت المحبون على يد طغاة لايعرفون الرحمة ، وعندما ينتهى الموت من حكاية هذه القصص ، يخبر الفتاة بأنه قد يقبل اعادة حبيبها الى الحياة ، اذا وافقت بدورها على أن تدفع حياتها أو حياة أى شخص آخر تختاره ثمنا لذلك ٠ فى فقرة لاحقة تموت الفتاة وهى تحاول انقاذ طفل من أنقاض مستشفى محترق ، لكن الموت يحقق وعده عندما يجمعها بالحبيب فى النهاية ٠ يرى **الفيلسوف وصاحب النظرية السينمائية كراكاور** أن فيلم « **الموت الكئيب** » **يجسد وسواسا قهريا استولى على ألمانيا فيما بعد الحرب الأولى** ، وهو الوسواس الذى أطلق عليه تعبير « **شفق الآلهة** » ، والذى كان نتيجة منطقية للتشاؤم حول مصير الحضارة فى نهاية القرن التاسع عشر ، كما ظهر فى بعض أعمال الفلاسفة مثل كتاب « **سقوط الغرب** » (١٩١٨ – ١٩٢٢) « **لأوزفالد شبنجلر** » ٠ ومن المؤكد أن الفيلم يحتوى على علاقة قوية بالموضوعات الأساسية التى عالجتها التعبيرية الألمانية ، لكن لانج أضاف شيئا جديدا الى السينما فى استخدامه الأخاذ **للاضاءة للتاكيد على عناصر المكان والمعمار** ٠

بدأ لانج حياته بالتدريب فى مجال الهندسة المعمارية ، وهو ما سوف يتيح له أن يستخدم **معمارا حقيقيا** ذا سمات تعبيرية فى أفلامه المهمة القادمة ، بدلا من الطريقة التقليدية فى رسم الديكور والأضواء والظلال

على الستائر الخلفية ، لذلك فان **افلام لانج لاتبدو افلاما ذهنيـة خالصة** على طريقة « كاليجارى » ، ولكنها تحتوى على **تأثير تشكيلى جارف** يشد الانتباه الى براعـــة تصميم الديكور واستغلاله دراميـا ، وفى فيلمه « **دكتور مابيوزه المقامر** » (١٩٢٢) نرى معالجة تعبيرية لقصة كاليجارية ، تدور حول قاتل يخطط لتحطيم مجتمع ما بعد الحرب ، وهو المجتمع الذى يحمل فى طياته بذور التحلل والانهيار مما يجعله جديرا بالدمار . كما قام لانج فى أفلام « **سيجفريد** » (١٩٢٢ ــ ١٩٢٤) و « **انتقـام كريمهيلد** » (١٩٢٣ ــ ١٩٢٤) بالعودة مرة أخرى للعالم الرومانسى الأسطورى الذى يحبه ، بالاضافة الى الابهار الشديد فى التكوين والتشكيل من خلال ديكور الاستوديو ، شديد البراعة فى محاكاته للجبال والغابات ، وتنين بالحجـــم الكامل ينفث نارا من منخـاريه ، ليحكى لانج **أســـطورة** « **نيبلونجن** » الشمالية القديمة . (فى الأســـاطير التيوتونية يشكل « النيبلونجن » جماعة عرقية من الأقزام ، يملكون خاتما سحريا وكنزا ذهبيا كبيرا أخفوه فى مكان مجهول ، و « أغنيـة النيبلونجن » هى ملحمة لمؤلف مجهول تعود الى ألمانيا العصور الوسطى فى القرن الثالث عشر ، يحاول فيها البطل « سيجفريد » و البطلة « كريمهيلد » الحصول على الخاتم والكنز ، مما يفضى الى نوع من **الفوضى الكونية** أو الى ما يسمى « **شفق الآلهة** » ، ولقد قام المؤلف الموسيقى الألمانى **ريتشـــارد فاجنر** (١٨١٣ ــ ١٨٨٣) بتأليف أوبرا هائلة من اربعة فصول عن هذه الملحمة، لكن لانج اعتمد على الملحمة الأصلية لأنه لم يكن يميل الى موسيقى فاجنر ، كما أنه أبدى غضبا عندما قامت شركة « أوفا » بتوزيع نسختين قصيرتين لفيلميه مع مصاحبة صوتية من موسيقى فاجنر) .

فى آخر أفلامه الصامتة المهمة « **متروبوليس** » (١٩٢٦) ، قدم لانج **رؤية مرعبة ــ وان كانت تميل الى التبسيط الساذج ــ للمجتمع الشمولى فى القرن الواحد والعشرين** ، الذى استطاع لانج تصوير معماره وتقنياته المستقبلية على نحو مجسد ، من خلال النماذج التى أقامها مصور المؤثرات الخاصـــة « **ايوجين شوفتان** » ، (الذى أصبح فيما بعد مصورا ومخرجا ومستشارا فنيا للمؤثرات الخاصـــة فى انجلترا وفرنسـا والولايات المتحدة) . وعلى الرغم من أن لانج يزعم أن فكرة « متروبوليس » قد بدأت فى ذهنه عندما رأى للمرة الأولى فى حياته مدينة نيويورك من بعيد ، وهو على ظهر سفينة فى احدى ليالى أكتوبر ١٩٢٤ ، فان « متروبوليس » لم يتحقق الا عندما اخترع « شوفتان » تقنية من حيل التصوير لاتزال تستخدم حتى اليوم ، والمعروفة باسم « **عملية شوفتان** » ، يتم فيها تصوير

النماذج المصغرة وهى تنعكس على زجاج يقوم بتكبير صورتها ، بينما يقوم المثلون بالحركة أمام هذا الزجاج ، بحيث تتوافق الاضاءة بين الموديلات الصغيرة والاشخاص الحقيقيين .

صنع لانج فيلمين صامتين آخرين هما « **الجواسيس** » (١٩٢٨) و « **السيدة فى القمر** » (١٩٢٩) ، قبل أن يبدأ تصوير **فيلمه المهم الناطق** « م » ، الذى سوف نتناوله تفصيلا فى الفصل التاسع ، ولقد كان العديد من أفلامه الصامتة من انتاج شركة «أوفا» ، وعن **سيناريوهات لزوجته تيافون هاربو** ، التى أصبحت فيما بعد عضوة نشطة فى الحزب النازى ، وهو ما أتاح أمام لانج عرضا بادارة صناعة السينما الألمانية ، قدمه له « **جوزيف جوبلز** » وزير الاعلام النازى فى بدايات (١٩٣٣) ، (لقد كان **هتلر** يحب فيلم « **متروبوليس** » كثيرا ، ولكنه **بالطبع أحبه لأسباب خاطئة تماما**) ، لكن لانـج الذى كان نصف يهودى ومؤمنا بالليبرالية ، رفض العرض وهرب الى هوليوود حيث أصبح مخرجا مهما للأفلام الأمريكية الناطقة .

ف . و . مورناو « وأفلام مسرح الجيب »

كان فريدريش فيلهلم مورناو (١٨٨٨ ـ ١٩٣١) هو ثانى الشخصيات المهمة التى خرجت من أعطاف الحركة التعبيرية ، حتى ان فيلم « **نوسفيراتو ، سيمفونية الرعب** » (١٩٢٢) **قد أصبح من كلاسيكيات نمط أفلام مصاصى الدماء** ذات الأسلوب شديد التميز .
بدأ مورناو حياته فى دراسة تاريخ الفن ، لكنه شغف بالمسرح ، كما بدأ بالكتابة للسينما بعد الحرب مباشرة بالاشتراك مع « **كارل ماير** » و « **هانز يانوفيتش** » ، وعندما بدأ فى اخراج أفلامه بنفسه قدم أفلاما تعبيرية خالصة مثل « **الأحدب والراقصة** » (١٩٢٠) الذى كتبه ماير ، و « **وجه يانوس** » (١٩٢٠) الذى كتبه يانوفيتش ، لكن الفيلم الذى وصل بمورناو الى ذروة مرحلته التعبيرية كان « نوسفيراتو » الذى تم اقتباسه من **رواية** « **برام ستوكر** » : «**دراكيولا**» (١٨٩٧) ، وقام بكتابة السيناريو له **هنريك جالين** الذى لم يرد اسمه فى تيترات **الأفلام** .

ان أهم ما يميز « **نوسفيراتو** » هو تلك **التلقائية** الشديدة رغم نزعته الأسلوبية التعبيرية ، ومن المفارقات أن تلك التلقائية لم تتحقق الا بفضل عدم استطاعة مورناو التصوير فى الاستوديو بسبب الانتاج المستقل ،

لذلك جاء فيلم مورناو قريبا من الأفلام الاسكندنافية التى سادت السوق الألمانية خلال الحرب ، حيث تجد عـــددا لانهائيا من المناظر الطبيعية الموحية ، وذلك لأن مورناو قام بتصوير **أغلب لقطات الفيلم فى المواقـع الطبيعيـة** بوسط أوربا ، من خـلال مدير تصـــويره العظيم « **فريتز آرنو فاجنر** » ، الذى كان متخصصـا فى التصـــوير الواقعى **البعيد عن التناقض التقليدى الحاد بين الأبيض والأسود** ، والذى يتيح درجـــات مختلفة من الألوان الرمادية ، لذلك فان الفيلم ، على الرغـــم من انتمائه لأفلام الرعب ذات البنـــاء الروائى التقليدى ، يحتوى على قدرة بصرية شديدة الايحاء **بتعبيرية أكثر أصالة من أفلام مثل** « **كاليجارى** » ، فبينما يعتمد « كاليجارى » فى تعبيريته على تصوير الديكور الغريب ، والأضواء والظلال فوق الستائر الخلفية ، **فان تعبيرية** « نوسفيراتو » **هى تعبيرية سينمائية خالصة ، فى اعتمادها على زاوية التصوير والاضاءة والتوليف** ، أكثر من اعتمادها على تصميم الديكور ، وكثيرا ما نرى فى الفيلم بطله مصاص الدماء وقد تم تصويره من زاوية شديدة الانخفاض ، توحى بوجود هذا العملاق الوحشى الشرير على الشاشة (وهو التكنيك الذى سوف يستخدمه ببراعة **أوورسون ويلز** بعد ثمانية عشر عاما فى فيلمه « **المواطن كين** » ، كما سوف نرى فى الفصـــل العاشر) . كما أن عديدا من هذه اللقطات تمت اضاءتها ؛ لكى يسقط الظل شديد الضخامة لمصاص الدماء على كل شىء داخل الكادر (يمكنك أن تغفر هذه الغلطة الصغيرة فليس هناك ظل لمصاص الدماء !! وهو الأمر الذى سوف تدركه أفلام الرعب التالية) ، كما تعمد مورناو **أن يعتمد فى تكوين اللقطات على استخدام العمق** ، حيث يمتد الحدث من مقدمة الكادر الى خلفيته فى وقت واحد ، وهو ما يؤدى **الى تكامل الشخصية والمكان فى وحدة واحـدة** ، الأمر الذى أضفى على « نوسفيراتو » احساسا بالتلقائية والواقعية . لقد حقق التكوين فى العمق عدة تأثيرات تعبيرية مهمة ، ففى المشهد الختامى للفيلم ، نرى البطلة فى فى مقدمة الكادر وهى تحملق عبر نافذتها فى موكب جنائزى ضخم ، يضم ضحايا مصاص الدماء ، بحيث يبدو الموكب وكأنه يمتـــد بلا نهاية من منتصف الكادر والى خط الأفق ، موحيا بالعدد الهائل من الجرائم التى ارتكبها « نوسفيراتو » ، وربما كانت **الحيل السينمائيـــة** التى قام بها مورناو وفاجنر ، لخلق جو خرافى تبدو لنا اليوم قليلة التأثير ، فالغابات التى تحيط بقلعة نوسفيراتو نراها على الشاشة من خـلال **لقطات سالبة** بغرض الايحاء بجو الأشباح ، كما أن القوة الخرافية لمصاص الدماء تتجسد **فى حركة سريعة مهتزة ، يتم تحقيقها من خلال تكرار ايقـاف الحركة** أثناء التصوير (كما سبقت الاشارة فى الفصل الأول) . ومع ذلك ، فان

« نوسفيراتو » يظل بشكل عام واحدا من أكثر أفلام الرعب ايحاء بذلك الجو الكئيب والمقبض ، حتى ان **الناقد السينمائى المجرى « بيللا بالاش »** قد وصف الفيلم بأنه يبدو فى كل مشاهده بروفة مرعبة ليوم القيامة .

أخرج مورناو فيلمه المهم التالى فى نمط سينمائى استطاع أن يتفوق على الموجة التعبيرية ، ويسود السينما الألمانية فى الفترة التالية ، وذلك هو **نمط « مسرح الغرفة »** الذى اشترك فى تأسيسه كاتب السيناريو « **كارل ماير** » — الذى اشتهر من قبل مع « كاليجارى » — **ليقدم معالجة واقعية للقمع الذى تعيشه الشريحة الدنيا من الطبقة المتوسطة آنذاك ، وما يضفيه ذلك من احساس قدرى قاتم يخيم على الحياة فى مجتمع يسير فى طريقه الى التحلل** . وكانت سيناريوهات ماير لهذه الأفلام تظهر قدرته الكبيرة على البلاغة والايجاز فى التعبير السينمائى ، لأنه نجح فى أن يقدم للمضمون فيها صياغة تتلاءم تماما مع التقنيات السينمائية . كانت هذه الأفلام تتحاشى تماما استخدام العناوين الفرعية المكتوبة على الشاشة ، كما كانت تحتوى على عدد قليل من الشخصيات ، يمثل كل منها رمزا للقوة المدمرة التى لا يمكن السيطرة عليها فى المجتمع الألمانى . لقد بدأ ماير كتابة سيناريوهات أفلام « مسرح الغرفة » خلال ذروة شهرة التعبيرية ، وليس هناك من شك فى أن **هذه الأفلام تحتوى على عناصر تعبيرية** ، واننا يمكن أن ننظر الى **هذه السينما الواقعية فى مجملها على أنها امتداد للسينما التعبيرية ورد فعل مضاد لها فى الوقت ذاته ، فهى تحافظ على العالم النفسى الكابى للأفلام التعبيرية ، ولكنها تضعه فى شكل وسياق واقعيين** (لقد كان شكلا واقعيا خاصا لأنه ظل لصيقا بالتصوير داخل استوديوهات « أوفا » أكثر من نزوعه الى التقنيات التسجيلية) . **ومن أفلام ماير** الأولى لهذا النمط « **السلالم الخلفية** » (١٩٢١) من اخراج « **ليوبولد جسنر** » و « **التمزق** » (١٩٢١) و « **سلفستر** » (١٩٢٣) من اخراج « **لوبو بك** » . ولكن الفيلم الذى كان تجسيدا كاملا لهذا النمط وتدشينا لحقبة الواقعية الألمانية ، كان الفيلم الذى **كتبه ماير واخرجه مورناو** والذى يحمل اسم « **الرجل الأخير** » (١٩٢٤) واشتهر بعنوانه الانجليزى « **الضحكة الأخيرة** » .

كان « الرجل الأخير » — الذى أنتجه اريك بومر لشركة « أوفا » — فيلما متميزا فى كل عناصره ، وشديد الأهمية فى تأثيره الهائل الذى مارسه على السينما الألمانية والأمريكية . لقد كان سيناريو ماير **وتمثيل اميل جانتجس** (١٨٨٤ — ١٩٥٠) ، وتصميم الديكور لفالتر روهريج

وروبرت هيرليت ، كانت جميعها شديدة الاتقان ، ولكن ما يجعل « الرجل الأخير » على هذا القدر من الأهميـة فى تاريخ السينما كان **الاستخدام المبدع لحركة الكاميرا** ، والتى يعود الفضل فيها الى المخرج مورناو **ومدير التصوير كارل فروينـد** (١٨٩٠ ــ ١٩٦٩) • (قام فروينـد بتصوير العديد من الأفلام الألمانية المهمة لمورناو ، مثل « **وجه يانوس** » (١٩٢٠) ، و « **الرجل الأخير** » (١٩٢٤) ، و « **تارتوف** » (١٩٢٥) ، و «**فاوست**» (١٩٢٦) وجميعها من إخراج مورنـاو ، وكذلك « **مترو بـوليس** » (١٩٢٦) من اخراج لانج ، و « **برلين سيمفونية مدينة** » (١٩٢٧) من اخراج فالتر روتمان، كما سوف يقوم بتصوير بعض أهم أفلام دراير ــ كما سوف نرى فى الفصـل التاسـع ، لذلك كان فروينـد واحدا من أهـم المصورين الألمان خلال حقبة « فايمار » وبعد هجرته الى هوليوود عام ١٩٣٠ حقق نجاحا كبيرا بتصوير بعض أفلام الرعب لمخرجين مثل تود براونينج وجورج كيوكور) • ولقد كان كاتب السيناريو ماير هو الذى اقترح أن تظل **الكاميرا فى معظم مشاهد الفيلم تتحرك بلا انقطاع** (لقـد أطلق عليها تعبير « الكاميرا الحرة أو غير المقيدة ») ، كما أنه طالب **باشتراكها الفعال فى الحدث** حسبما كتب فى السـيناريو ، لكن فروينـد بالطبـع كان له الفضل فى تحقيق ذلك من خلال ابداعاته الذكية التى كان يقف مورناو خلفها •

ومثـل كل أفلام « مسرح الجيب » ، اعتمد « الرجل الأخـير » على حبكة شديدة البساطة ، كما أن الجو المتجهم يسيطر عليه بقسوة ، حتى يأتى المشهد الأخير بنهاية سـعيدة ، قد تكون مريحـة عاطفيـا على نحو بدائى ، لكنها تبدو وكأنها خارجة تماما على سياق الفيلم كله • يحكى الفيلم عن رجـل عجوز (جاننجس) يعمل فى اسـتقبال الزبائن عند بوابة فندق فخم فى برلين ، لكن الرجل يفقد عمله حين يستبدل به رجل شاب ، لكن الأكثر أهمية بالنسبة للعجوز أنه يفقد زيه الرسمى الأنيق، فهذا الزى الرسمى قد أضفى عليه نوعـا من الأبهة والكرامة ، وسـط جيرانه من أبناء الشريحة الدنيا للطبقة المتوسطة فى المسكن المتواضـع حيث يقيم مع ابنته ، وسوف يسبب له فقده غير المتوقع لزيه الرسمى إهانة واذلالا قاسيين من جيرانه المتوحشين • ثم يتولى الرجل وظيفة أكثر ضآلة ليعمل فراشا فى دورة المياه بالفندق ، لذلك يتضاعف احساسه بالمهانة ويبدأ فى الانهيار ، ويصـبح بين عشية وضحاهـا انسانا رث الملابس مهدل الكتفين ، ويفرط فى شرب الخمر خلال حفل عرس ابنته ، لتستولى عليه هلاوس الاحساس بالاضطهاد ، حتى انه يحاول يائسا أن

يسرق زيه الرسمى القديم ، وعندما يقترب الفيلم من نهايته ، نراه منهارا الى جانب حائط دورة المياه ، ليبدو كأنه حيوان حبيس استولى عليه الفزع من العالم كله ، حتى انه **يذكرنا احيانا بشخصية كاليجارى** ، ولكن لننتظر قليلا ، **لأن العنوان الوحيد الذى يظهر فى الفيلم يلمع فوق الشاشة ليقول لنا فى سخرية ان الأشياء قد تنتهى على هذا النحو فى واقع الحياة ، ولكن صانعى الفيلم أخذتهم الشفقة على الرجل العجوز** ، لنرى بعدها مشهدا ختاميا هزليا تحدث فيه مصادفة غير متوقعة ، تئول فيها الى الرجل تركة من قريب مجهول ، ونرى العجوز فى مطعم الفندق وهو يتخايل فى ثياب فاخرة أمام مستخدميه السابقين ، بشكل يحمل مظهر بعض سوقية النفخة الكذابة،ولكن دون أن تبدو فيه أى ظلال للشر، **وفيما يبدو أن اختلاق مثل هذه النهاية السعيدة يعود الى الرغبة فى تملق ذوق الجمهور الأمريكى ، لتحقيق نوع من التفاؤل الكاذب ، وربما كانت هذه النهاية ذاتها ـ على النقيض ـ تحمل محاكاة ساخرة لهذا النوع من النهايات الملفقة** . (اننا لا يمكن أن نرجح أى الاحتمالين أقرب الى الحقيقة ، وعلى كل حال فقد مارست السينما الأمريكية تأثيرا على السينما الألمانية منذ عام ١٩٢٤ وهو التأثير الذى استمر طوال عقد كامل) . ولكن التنافر بين هذه النهاية وسياق الفيلم ليس الا خطأ وحيدا ، فى فيلم هو بكل المعايير شديد الاتقان فى الشكل والموضوع على السواء . (يذكر **الناقد بروس كاوين** فى ملاحظة ذكية أن هذا التنافر بين الفيلم ونهايته مقصود تماما لتحقيق تأثير محدد ، كتجسيد مبكر جدا للعوامل التى أدت الى تحلل المجتمع وسيطرة الاقتصاد الأمريكى ، فبطل الفيلم العجوز ، والفيلم نفسه ، والاستوديو الذى أنتجه قد حصلوا جميعا على الخلاص عن طريق شركة أمريكية ثرية ، استطاعت أن تفرض بأموالها السيطرة على شركة « أوفا » كما سوف نرى فى قسم لاحق) .

•

لقد كان « **الرجل الأخير** » **حقا هو أكثر افلام سينما فايمار ابداعا من الناحية التقنية** ، ففى الفترة السابقة عليه كانت الكاميرا تتحرك أحيانا فى حركة بانورامية أفقية أو رأسية (كما جاء فى الفصل الأول)، وهى مثبتة على حامل ساكن ذى ثلاث سيقان ، ولم تشهد السينما حركة الكاميرا فوق القضبان ـ لتتبع الأشياء المتحركة أو التقرب منها ـ الا فى بعض اللقطات الاستثنائية القليلة عند جريفيث ، أو فى الفيلم الايطالى « كابيريا » (١٩١٤) . لقد كانت هذه الحركة ممكنة باستخدام عربة صغيرة ـ أو ترولى ـ ذات عجلات لتسير فوق أرض الاستوديو أو على قضبان مثبتة . ولقد أصبحت مثل هذه الحركات أكثر سهولة فى

عصرنا الحاضر من خلال تقنيات أكثر تعقيدا واحكاما ، لكنها لم تكن موجودة بالطبع فى عام ١٩٢٤ عندما قام مورناو باخراج فيلمه . لكن مورناو استطاع أن يستغل امكانية تحريك الشريط ميكانيكيا داخل الكاميرا — وكان يدار يدويا قبل ذلك — لكى يستطيع المصورون أن يمنحوا كل اهتمامهم لحركة الكاميرا ذاتها ، أو لتغيير البعد البؤرى للعدسة ، ومن الحق القول ان جريفيث قد نجح خلال تصوير مشهد المطاردة فى فيلميه « مولد أمة » و « التعصب » ، فى أن يضع الكاميرا على ظهر سيارة لكى يتابع الحدث ، كما استخدم مصعدا هائلا يتحرك على قضبان لكى يحقق حركة كاميرا معقدة فى مشهد احتفال « بلشازار » فى « التعصب » ، حين انتقل فى لقطة واحدة من منظر عام لمدينة بابل الى الشخصيات الرئيسية فى الحدث ، لكن « **الرجل الأخير** » **كان أول فيلم فى تاريخ السينما ينجح فى تحريك الكاميرا الى الأمام والى الخلف ذهابا وايابا ، والى أعلى والى أسفل ، ومن جانب الى آخر فى مشاهد تستمر زمنا طويلا** .

كان **جريفيث** فى فترة سابقة (**وايزنشتين** فى فترة لاحقة) يحقق مثل هذا النوع من الحركة من خلال توليف عدة لقطات منفصلة ، ولكن **انجاز مورناو أنه استطاع تحقيقه من خلال حركة الكاميرا فى لقطة واحدة طويلة ودون انقطاع**، وعلى سبيل المثال نتابع الكاميرا فى المشهد الافتتاحى للفيلم وهى تنزل عبر مصعد الفندق ، ثم تسير فى قاعة الاستقبال المزدحمة حتى تصل الى الباب الدوار ، (الذى يبدو رمزا يشير الى عشوائية الحياة كما لو أنها تختار مصائر البشر مثل عجلة القمار الدوارة) ، ثم تتوقف الكاميرا لتركز على البواب العجوز وهو يقف أمام الباب فى كبرياء منتظرا زبائن الفندق . (ان هذه اللقطة « تبدو » لقطة واحدة متصلة، لكن هناك قطعا خفيا أثناء تحركها فى صالة الاستقبال). ان الفيلم يحتشد بمثل هذه اللقطة المبهرة التى كان تحقيقها أمرا شديد الصعوبة ، فى فترة لم تكن قد ظهرت بعد حوامل وروافع الكاميرا المعاصرة . ويمكنك أن تتخيل الانجاز فى تحقيق هذه اللقطة بالتحديد ، عندما تعرف أن فروبند قد وضع الكاميرا على دراجة فى المصعد الهابط ، ليقود الدراجة عندما وصلت الى صالة الاستقبال ، ويسير بها عدة مئات من الأقدام حتى يصل الى الباب الدوار . وفى لقطات أخرى قام بوضع الكاميرا على سلم سيارة اطفاء — وكأنه كان يستبق روافع الكاميرا المعاصرة — ليجعل الكاميرا وكأنها تطير فوق أسلاك الكهرباء العالية ، وفى الحقيقة فان كاميرا فروبند تبدو وكأنها تتحرك بلا توقف فى كل

لقطات « الرجـل الأخير » ، على الرغـم من أن هنـاك **لقطات قليـلة تم تصويرها بكاميرا ساكنة ، لكنها تحقق التضــاد المتعمد مع اللقطات المتحركة** .

وعلى نفس القـدر من أهمية حركة الكاميرا كما حققها مورنـاو وفروبند ، يأتى استخدامهما **للكاميرا الذاتية** ، حيث تقوم عدسة الكاميرا بدور عينى الشخصية داخل الفيـلم ، حتى ان **المتفرج يرى ما تراه هذه الشخصية من خلال عينيها ووجهه نظرها** ، ولعلنا مازلنا نذكر طريقـة جريفيث الأكثر بدائية ، عندما كان يقطع من لقطة لشخصية تنظر الى شيء ما خارج الكادر الى لقطة تصـور هذا الشيء ذاته ، وهو ما يمكن اعتباره نوعا من استباق النظرة الذاتيـة وان كان يتصف بقـدر من الاختزال ، ولكن **ليس هناك فنان قبل مورناو وفروبند قد استطاع أن يفهم الامكانات الكاملة الهائلة المتضمنة فى الكاميرا الذاتية** ، وفى الطريقة التى يمكن بها استخدامها لتحقيق سرد الأحداث من منظور الشخصيات .

(هناك استثناء واحد على ذلك فى فيلم « **جنون دكتور توب** » (١٩١٥) إخراج « **آبل جانس** » ، وهو من « أفلام الفن » والذى استخدمت فيـه لقطات المرايا المشوهـة للايحاء بآثار عقار مخدر ، لكن المنتجين رفضوا توزيع الفيلم ، وهو ما يؤكد الاحتمال بأن صانعى فيلم « الرجل الأخير » لم يروه) .

ان أهم اللقطات الذاتيـة الشهيرة فى « الرجل الأخير » تأتى فى المشهد الذى **يتجرع فيه الرجـل العجوز فى شقته مزيـدا من الخمر ، فتبدو الغرفة وكأنها تدور حوله** ، ولكى يستطيع فروبند أن يحقق هذه اللقطة التى تصور وجهة نظر الشخصية الرئيسية ، قام بربط كاميرا خفيفة الوزن الى صـدره ، وأخذ يسير مترنحا عبر الغرفـة . ان هذا التكنيك يبدو هو التقليد الملائم تماما لتحقيق مثل هذا النوع من اللقطات **لكن هناك لقطات ذاتية من نوع آخر تماما فى « الرجل الأخير » توضح الجذور التى تصل الواقعية الألمانية باصـــولها التعبيرية** ، فاذا كانت الكاميرا أحيانا تأخذ مكان عين الرجل العجوز ، فانها تتخذ فى لقطات أخرى مكان **تخيلاته التى تدور فى ذهنه (ان الكاميرا الذاتية هنا لا ترى واقعا فيزيقيا وانما ترى واقعا نفسيا)** ، ففى نفس المشـــهد السابق تستولى على الرجل مشاعر حادة بالاهانة لفقده وظيفته وزيه الرسمى الفخم ، لذلك فانه يحلم وكأنه قد أصبح موضع السخرية والازدراء من جيرانه ، وهو الأمر الذى سوف يصبح واقعا حقيقيا فى اليوم التالى ،

عندما يعلم الجميع بقصته البائسة ٠ وفى هذا المشهد الذى يصور الحلم المعبر عن اليأس الكامل للرجل العجوز ، لا نرى الرجل على الشاشة (كما هو الحال فى الكاميرا الموضوعيــة) ، ولكننا نرى**تجسيدا بصريا لأفكاره ، ومشاعره وأحاسيسه** ، فى لقطات يتم التوليف بينها بالمزج تصور وجوها تضحك ضحكات شريرة فى لقطات قريبة ٠ وفى مشهد سابق ، بعد أن يقوم العجوز بسرقة زيه الرسمى الذى انتزع منه ويجرى هاربا من الفندق ، يلقى نظرة على البناء فنراه من خلال مشاعره ــ وليس من خلال عينيه ــ وكأن المبنى يرتج ويتأرجح كما لو كان سوف يسقط على الرجل العجوز ويسـحقه ، وهناك مشـهد آخر لحلم تم تصويره باستخدام المرايا المشوهة (بطريقة تشبه ما فعله جانص) ، يتخيــل فيها العجوز أن قوة غامضة قد تملكته ، حتى انه يقفز فى الهواء مثل البــالون ٠ لذلك يمكننــا القول ان **مورناو قد أظهر جــذوره التعبيرية باستخدام الكاميرا الذاتية بهذه الطريقة الموحية** ، لكى يجســد الحالــة النفسية الكئيبة لبطله من خلال التعبير البصرى ، لكن فيلم « الرجل الأخير » مايزال يحتاج الى مزيد من التحليل والتقييم ٠ ففى مثل هذه المشـــاهد ، أظهر مورناو فهما عميقا **لقدرة الكاميرا على أن تقوم بدور « ضمير المتكلم ، بنفس قدرتها على التحدث « بضمير الغائب » فى السرد الروائى** ، فلضمير المتكلم القدرة على أن يروى الحدث الواقعى والحدث **النفسى** ، لذلك فان المخرج يستطيع أن يختار بين هذه المستويات المختلفة للواقع أو المزج بينها ، خلال سرده لأحداث الفيلم ، لكى يحقق **أكثر من منظور لموضوع واحد** ٠ وقد يكون فيلم « الرجل الأخير » بســـيطا فى حبكته ، لكن بناءه شــديد التعقيد ، حيث ان وجهة النظر التى نرى الأحداث من خلالها تنتقل دائما من الكاميرا الموضوعية ــ التى تقوم بدور السرد من خلال ضمير الغائب ــ الى الكاميرا الذاتية التى تجسد ما تراه الشخصية فى الواقع الحقيقى من خلال عينيها ، أو فى الواقع المتخيل من خلال أفكارها أو تخيلاتها أو أوهامها ٠ لقد كان هذا ابداعا حقيقيا لا يقــل فى أهميتــه فى مجال السرد السينمائى عن ادراك جريفيث أن المشهد الدرامى يمكن بناؤه من خلال لقطات ذات أحجام وأطوال زمنيــة مختلفة ٠ ولقد أصبحت ابداعات جريفيث ومورناو اليوم من المعجم اللغوى التقليدى للسينما،لكنها كانت قواعد لم يتم اكتشافها حتى عام (١٩٢٤)، لذلك فــان تأثير « **الرجل الأخير** » على الســينما المعــاصرة تأثير عميق ٠ **وتحت اسم « الضـــحكة الأخيرة »** نال هذا الفيلم نجاحا عالميا كبيرا ، ومارس تأثيرا عظيما على تقنيات السينما الهوليوودية أكثر من أى فيلم أجنبى آخر فى تاريخ السينما ، سواء على مستوى تدفق أحداثه أو فى

عدم استخدامه لأية عناوين داخل السياق . ولقد وصفت « **لوته آيزنر** » – **مؤلفة كتاب حول حياة مورناو** – هذا الفيلم بأنه « يشـكل القرار الاجماعى لهوليوود بأنه أعظم فيلم فى التاريخ » ، مما أدى الى رحيل مورناو الى هوليوود بعد انتاجه لفيلمين كبيرين لشركة « أوفـا » ، هما « **تارتوف** » (١٩٢٥) و « **فاوست** » (١٩٢٦) .

كما تأثرت هوليـوود بفيلم « **منوعـات** » (١٩٢٥) من اخراج **ايفالد اندريه دوبون** ، الذى أنتجه أيضا اريك بومر لشركة « أوفـا » ، وقام بتصويره كارل فروبند ، ليكون هذا الفيلم أكثر الأفلام الألمانية تأثيرا – بعد فيلم « الرجل الأخير » – فى السينما الهوليوودية . يتناول الفيلم مثلث الحب التقليدى بين ثلاثة من فنانى ألعاب التأرجح على الحبال فى السيرك (اميل جاننجس ، ليا دى بوتى ، فارفيك فارد) ، وهى القصة التى تنتهى بجريمة قتل . يحتوى الفيلم على **حركة كاميرا لاهثة** ، أكثر ديناميكية من فيلم « الرجـل الأخير » ، فبأسـلوب يقترب من النزعة التسجيلية ، **تتسـلل كاميرا فروبند الى كل مكان يمكن أن تراه عين الانسان** ، فهى تحملق على نحو عصبى فى الوجوه ، وتنتقل من وجه الى وجه فى الغرفة المزدحمة ، كما أنها تطير فى الهواء مع لاعبى الأكروبات ، لنرى من خلال « اللقطة الذاتية » الجمهور وكأنه يتأرجح صعودا وهبوطا وهو يشاهد اللاعب ، وفى احدى اللقطات تبدو الكاميرا وكأنها تسقط فجأة من الهواء لتتهاوى على الأرض ، لتصور اللاعب وهو يسقط من فوق الحبال ليلقى حتفه . **قد تبدو بعض هذه اللقطات وكأنها تميل الى النزعة الشـكلية ، أو كأنه تم اختراعها لغرض الابهار وحده** ، اذا ما قارنتها بالمضمون العميق الذى تثيره حركة الكاميرا فى فيلم « الرجل الأخير » ، كما أن فيلم « منوعات » يبدو وكأنه يسير فى ركب « الرجل الأخير » سواء فى الموضوع أم التكنيك دون اضافة فنية حقيقية ، ومع ذلك فقد كتب **المؤرخ لويس جاكوبز** : « لقد وضـع فيلم « منوعات » الجمهور الأمريكى فى حالة من الحماس البالغ لفن السينما » ، كما أنه أكد على تأثر هوليوود بالسينما الألمانية حتى نهاية حقبة السينما الصامتة (عندئذ سوف ينعكس التأثير لتبدأ مرحلة « أمركة » السينما الألمانية ، كما سوف نرى لاحقا) ، **لكن فيلم « منوعات » مثل – بالنسبة للسينما الالمانية – جسرا تعبر عليه من نمط أفلام « مسرح الجيب » الذاتية المتأملة ، الى نوع أكثر موضوعية من الواقعية سوف يولد بعد عام ١٩٢٤ .**

اتفاقية « باروفاميت » ، والهجرة الى هوليوود

وقعت ألمانيا فى مأزق اقتصادى حقيقى تحت تأثير اللجنة العالمية التى تم تشكيلها لحصار ألمانيا ، واجبارها على دفع تعويضات عن خسائر الحرب ، وهى اللجنة التى عرفت باسم رئيسها « دوويز » ، رجل المصارف الأمريكى الشهير ٠ لقد كان هدف اللجنة هو اعادة ألمانيا للنظام الاقتصادى للحلفاء ، وبحلول عام ١٩٢٤ توقف تدهور المارك الألمانى وتقلص التضخم الاقتصادى ، مما خلق حالة من الثقة الزائفة ، وحالة من الازدهار المؤقت فى الجمهورية الألمانية ، حتى حدث انهيار سوق الأوراق المالية فى عام ١٩٢٩ ، ومن المفارقات المثيرة للدهشة أن السينما الألمانية قد استطاعت أن تمر بسلام من أزمة التضخم السابقة على اتفاقية « دوويز » ، لكن السينما الألمانية بعد هذه الاتفاقية عاشت حالة من التقلص ، بسبب وضع شروط صارمة على تصدير البضائع الألمانية ، وهكذا فقد اضطرت الكثير من شركات الانتاج المستقلة الى أن تغلق أبوابها خلال عامى (١٩٢٤) و (١٩٢٥) ، كما أن الشركات الأخرى التى استطاعت الصمود وجدت صعوبة بالغة فى اقتراض الأموال من المصارف الألمانية ، وانتهزت هوليوود فرصة حالة التقلص والشلل التى عانت منها السينما الألمانية المنافسة لكى تغرق ألمانيا بالأفلام الأمريكية ، بل انها استطاعت أيضا أن تقوم بتأسيس وكالات للتوزيع خاصة بها وشراء العديد من دور العرض ٠ وبحلول عام ١٩٢٥ كانت شركة « أوفا » على حافة الانهيار بسبب تلك العوامل الخارجية ، بالاضافة الى تلك التكاليف الباهظة فى انتاجها لبعض الأفلام المبهرة ، لتخسر ما يزيد على ثمانية ملايين من الدولارات خلال هذا العام المالى ، عندئذ عرضت شركتا « باراماونت » و « م ٠ ج ٠ م » تعويض بعض هذه الخسائر ، مقابل فرض شروطهما على سياسة شركة « أوفا » ، وهو الاتفاق الذى كان بالطبع لصالح الشركات الأمريكية ٠ وكان نتيجة ذلك هو **تأسيس اتحاد « باروفاميت » (باراماونت ـ أوفا ـ مترو)** كشركة للتوزيع فى أوئل عام ١٩٢٦ ، ومع ذلك فان شركة « أوفا » خسرت خلال العام التالى اثنى عشر مليونا من الدولارات ، مما دفعها للبحث عن قرض جديد قام بتمويله رجل المال والأعمال البروسى « **الفريد هوجنبرج** » ، **الذى كان مديرا لمجموعة « كروب » الاقتصادية والصناعية ، ورئيسا للحزب الوطنى الألمانى ذى التوجهات اليمينية** ، والذى نجح فورا فى شراء نصيب الشركات الألمانية ، ليتولى رئاسة مؤسسة أوفا فى مارس ١٩٢٧ (قام هوجنبرج أيضا بتشكيل مجلس ادارة للمؤسسة ، تم اختيار معظم أفراده من رجال الصناعة والمال الألمان المحافظين ، والذين كانوا يسيطرون أيضا على العديد من الصحف ووسائل الاتصال) ٠ وشيئا

فشيئا استطاع هوجنبرج بذكاء ونعومة أن يضع سياسة انتاجية للشركة تتواءم مع توجهاته السياسية اليمينية ، وهو ما بدا فى الاهتمام المتزايد **باصدار جرائد سينمائية تدعو للحزب النازى ، لينتهى الأمر كله بسيطرة النازيين على صناعة السينما الألمانية فى عام (١٩٣٣) .**

كانت النتيجة المباشرة لاتفاقية « باروفاميت » هى **هجرة الفنانين من شركة « أوفا » الى هوليوود** ، حيث عملوا فى العديد من استوديوهاتها . فقد وصل **ارنست لوبيتش** الى أمريكا فى عام ١٩٢٢ ، ليقوم باخراج فيلم « **روزيتا** » من بطولة **مارى بيكفورد** ، كما هاجرت أيضا ممثلة « أوفا » الشهيرة « **بولا نيجرى** » ، والمخرج روسى المولد « **ديمترى بوشوفتسكى** » ، ليلحق بهم بين عامى (١٩٢٦) و (١٩٢٧) مخرجون مشهورون مثل **دوبون** ، **بول لينى** ، **مورناو** ، **ميهالى كيرتيس** (المجرى الذى غير اسمه فى أمريكا الى **مايكل كيرتيس** ، وقام باخراج ما يزيد على مائة فيلم لشركة وارنر بين عامى (١٩٢٧) و (١٩٦٠) ، والذى كان من بينها فيلمه الشهير الذى قام باخراجه عام (١٩٤٢) « **كازابلانكا** ») ، كما هاجر أيضا المصور **كارل فروينيد** ، والممثلون **اميل جانينجس** ، **كونراد فايت** (الذى قام بدور سيزار فى كاليجارى) ، **جريتا جاربو** « السويدية » ، وليا دى بوتى المجرية ، بالاضافة الى المنتج **اريك بومر** ، وكاتب السيناريو **كارل ماير** . فى الحقيقة لم تسبب هذه الهجرة للفنانين تداعى شركة « أوفا » لأنها كانت هجرة عشوائية ومؤقتة ، ومع ذلك فان عديدا من هؤلاء المهاجرين استقروا فى هوليوود ، وواصلوا حياة فنية تتراوح بين التواضع والنجاح ، فعلى سبيل المثال لم ينجح المصور كارل فروينيد فى أن يصبح واحدا من أهم مصورى هوليوود خلال الثلاثينيات فقط ، ولكنه استطاع أيضـــا أن يقوم باخراج بعض أفـــلام الرعب المهمة لشركتى يونيفرسال و « م . ج . م » لتترك أفلامه بصمته التعبيرية الألمانية على أفلام الرعب الهوليوودية خلال عصر السينما الناطقة ، على النقيض فان مخرجين ألمان كبارا واجهوا فى هوليوود مصيرا باهتا .

ان الحقيقة البسيطة فى هذا الشأن هى أن **هوليوود لم تكن تريد من هؤلاء الفنانين أن يقوموا بصـــنع أفلام من ذلك النوع الذى جعل منهم مخرجين عظاما فى بلادهم** ، وبالتالى فان كل ما حدث هو أن الشركات الأمريكية قد قامت بشراء حفنة من المواهب الأجنبية دون أن تعلم تماما ماذا تصنع بهذه المواهب ، لهذا فقد عاد العديد من هؤلاء الفنانين بعد أن أصابهم السـأم من وظائفهم المتواضعة فى هوليوود (وان كان البعض قد عاود الهجرة الى أمريكا فى فترة لاحقة هربا من النازية) ، وربما كان

لوبيتش هو الوحيد الذى استطاع التكيف مع التعقيد والسطحية اللذين تتصف بهما صناعة السينما فى هوليوود ، لهذا فقد كانت فترة عمله فى أمريكا أكثر أهمية من عمله السابق فى ألمانيا ، أما **مورناو** فقد كان من المفترض أن يحقق عمله فى أمريكا نجاحا باهرا ، لولا موته المبكر فى حادث سيارة فى عام (١٩٣١) ، فخلال فترة قصيرة قام باخراج فيلم « **الشروق** » فى عام (١٩٢٧) الذى كان شديد البراعة من الناحية البصرية ، لكنه افتقد قوة مضمون فيلم « الرجل الأخير » ، ليحقق آخر أفلامه « تابو » (١٩٣١) نجاحا جماليا فائقا • لكن مورناو كان قد مات قبل أسبوع من عرضه على الشاشة •

ج • ف • بابست وواقعية « الشارع »

ربما كانت اتفاقية « دوويز » أقل أثرا على صناعة السينما الألمانية بالمقارنة مع تأثير اتفاقية « باروفاميت » ، ولكنها استطاعت أن تترك أثرا مهما على النزعة التى اتجهت اليها الأفلام الألمانية ، فقد أدت فترة ما بعد (١٩٢٤) الى **عودة هذه الأفلام الى الواقع الاجتماعى** ، وأصبحت السينما الألمانية أكثر ابتعادا عن الموضوعات النفســـية الكئيبة والمعقدة ، التى اتسمت بها أفلام التعبيرية ومسرح الجيب ، لتصبح أكثر اقترابا من واقعية حقيقيـــة (وان كانت ما تزال لصـــيقة بالتصـــوير داخل الاستوديوهات) ، **وهى الواقعية التى جسدتها أفلام « الشارع »** فى النصف الثانى من هذا العقد ، مثل « **شـــارع بلا أفراح** » (١٩٢٥) **لبابست** ، و « **مأساة الشارع** » (١٩٢٧) **لبرونو ران** ، و « **الأسفلت** » (١٩٢٩) **لجو ماى** ، و « **ميدان الكسندر فى برلين** » (١٩٣٠) **لبيل جوتسى** • **أخذت هذه الموجة من الأفلام اسمها من فيلم « الشـــارع »** (١٩٢٣) **لكارل برونه** ، وهى الأفلام التى تعالج بشكل واقعى المأزق الذى وجد فيه الناس العاديون أنفسهم فى فترة ما بعد الحرب من التضخم والتحلل • كما جسدت هذه الأفلام روح « الموضوعية الجديدة » التى دخلت المجتمع والفن الألمانيين على كل المستويات خلال تلك الفترة • لقد كانت هذه « **الموضوعية الجديدة** » **تتسم بنزعة سوداوية ساخرة ، تنزع كل الأوهام وتدعو لقبول « الحياة كما هى » ، وهو ما تمت ترجمته فى نمط أفلام الشارع بواقعيته الاجتماعية المتشائمة** •

(الى جانب هذا النمط المتسق مع السياق التاريخى للواقع الألمانى ، ساد نمطان آخران يستحقان الاهتمام ، كان أولهما « **الأفلام الثقافية** » التعليمية الطويلة ، وهى أفلام **تسجيلية** موجهه للصفوة ، وان تكلفت

ميزانيات باهظة من شركة « أوفا » . كانت هذه الأفلام تعبر عن نزعة **هروبية من الواقع** ، لكنها حققت شهرة عالمية للسينما الألمانية فى أنحاء العالم كله ، كما يتضح من فيلم مثل « **الطريق الى الصـحة والجمال** » (١٩٢٥) . أما النمط الثانى ، الذى يعبر عن الاهتمام الألمانى الخالص بالبطولة الفردية الممتزجة بجمال الطبيعة ، فقد تجسد فى نمط « **أفلام الجبال** » التى أخرجها **أرنولد فانك** (١٨٨٩ ـ ١٩٧٤) ، مثل أفلام « **ذروة القدر** » (١٩٢٤) ، و « **الجبل المقدس** » (١٩٢٧) ، وكانت فى جوهرها **أفلاما روائية يتم تصويرها فى المواقع الطبيعية** ، عن طريق أفضل الفنيين والفنانين الألمان ـ حيث ظهرت فيها **الممثلة لينى ريفنيشتال** للمرة الأولى ، قبل أن تصبح **واحدة من أهم مخرجى الحقبة النازية** ـ كما كانت القصص التى ترويها تدور دائما حول **البطولة المبالغ فيهـا** للرياضيين الألمان فى صراعهم مع الطبيعة ، وقد كانت الجماهيرية التى حققتهـا ـ كما يقول كراكاور ـ **بشيرا ونذيرا بالنزعة البطولية التى تخاطب العواطف لا العقل على الطريقة النازية**) .

كان أهم مخرجى الموجه الواقعية فى السينما الألمانية هو المخرج النمساوى المولد **جورج فيلهيلم بابست** (١٨٨٦ ـ ١٩٦٧) ، الذى بدأ حياته الفنية فى المسرح ، ليبدأ عمله فى السينما متأخرا مع فيلم « **الكنز** » (١٩٢٤) ، الذى لم يتميز بقدر كبير من الأصـالة . لكن فيلمه التالى « **شارع بلا أفراح** » (١٩٢٥) حقق نجاحا عالميا كبيرا ، وأصبح عملا مهما من نمط الواقعية الاجتماعية . (من الأمور المثيرة للسخرية أن النجاح العالمى للفيلم قد تحقق فى بعض البلدان من خلال الرقابة ، فقد منعت انجلترا عرض الفيلم ، كما تم حذف العديد من المشاهد المهمة فى النسخ التى تم عرضها فى ايطاليا والنمسا وفرنسا) . يتناول الفيلم **الانهيار المادى والروحى للطبقة المتوسطة** خلال فترة التضخم فى مدينة فيينا ما بعد الحرب ، فيقوم بالتركيز على حياة عدة عائلات بورجوازية فقيرة ، تناضل من أجل الابقاء على كرامتها وكبريائها ، حتى انها تتضور جوعا فى صمت وسرية . لكن البؤس الذى تعيشه يتناقض مع ما نراه من حياة أغنياء الحرب الذين يعيشون فى حياة مليئة بالملذات ، وهكذا فان بنات الطبقة الوسـطى ـ كما قامت بتجسيدهن الممثلتان السويديتان **آستانيلسين وجريتا جاربو** ـ يقمن بالعمل فى الدعارة لانقاذ عائلاتهن ، بينما يعيش الأغنياء فى حياة المتعة فى النوادى الليلية ، حيث « تباع » هؤلاء الفتيات الفقيرات ، لكننا لا نرى أبدا فى الفيلم أية نزعة عاطفية مبالغ فيها ، فان بابست يقتنص « **الحيـاة كمـا هى** » ، **بنوع من الواقعية الفوتوغرافية**

ترفض تماما أسلوب « الكاميرا الذاتية » عند مورناو وفروويند ، وبالطبع فان كاميرا بابست لا تتحرك كثيرا ، لكن جوهر الحيوية فى أفلامه ينبع من التوليف ، وخاصة التوليف خلال حركة الشخصية على الشاشة ٠

كان بابست أول المخرجين الألمان الذين تأثروا تأثرا عميقا بنظرية ممارسة ايزنشتين للمونتاج ، التى سوف نناقشها فى الفصل الخامس ، وفى الحقيقة أن **السـينما الألمانية قبل بابست قد تطورت فى مراحلها العديدة من خلال « الميزانسين » وليس المونتاج** ، حيث انها عاشت تطورها بمعزل عن ابداعات جريفيث أو ابتكارات المخرجين الروس ، لهذا فان أهم ما أضافه بابست للتكنيك السينمائى كان اكتشافه لأن ما يشعر به المتفرج ويدركه خلال رؤيته للقطات تم توليفها ، ليس الا شذرات متفرقة، وهذا الادراك يمكن أن يصبح أكثر اقناعا حينما يتم التوليف من لقطة لم تنته الحركة فيها ، الى لقطة تالية يتم فيها استكمال الحركة التى بدأت فى اللقطة السـابقة (يشير **بارى سـولت** بحق الى أن هذا النوع من **التوليف ، باستخدام استكمال الحركة من لقطة الى اللقطة التالية** ، كان قد تم استخدامه مبكرا فى أفلام المخرج **رالف اينس** (١٨٨٧ ــ ١٩٣٧) ، ولكن بابست كان أول مخرج يبنى فيلمه كله على هذه الطـريقة من التوليف) ٠ ان عين المشاهد تتابع حركة الشخصية ، لذلك فانها لا تدرك أن هناك أى قطع أو توليف بين لقطتين متتاليتين ، لهذا يصبح المونتاج أكثر سلاسة ، فعلى سبيل المثال عندما يريد أحد المخرجين تحقيق توليف ناعم من لقطة عامة لممثل الى لقطة متوسطة لنفس الممثل ، فان المخرج يطلب من الممثل أن يبدأ حركة معينة فى اللقطة الأولى ويقوم باستكمالها فى اللقطة التالية ــ ومن الأمثلة الشائعة التى يلجأ اليها المخرجون لتحقيق هذا التوليف أن يقوم الممثل خلال اللقطتين المتتاليتين باشعال سيجارة أو الرد على الهاتف أو حتى القيام من مقعده ٠ ان هذا التوليف (الذى يطلق عليه أحيانا **التوليف غير المرئى** أو **توليف استمرارية الحركة**) قد أصبح أساسيا فى الأفلام التقليدية للسينما الناطقة ، حيث من الضرورى أن تكون هناك وسائل ربط بصرية بين اللقطات ، تطابق وسائل الربط السمعية على شريط الصوت (على سبيل المثال فان الشخصية قد تتحرك حركة معينة ، وتستمر فيها عبر العديد من اللقطات خلال استمرارها فى النطق بالحوار المخصص لها ، وهكذا يتحقق التطابق فى الاستمرارية البصرية والسمعية معا) ٠ ومن المفارقات أن نجاح بابست فى خلق هذه النعومة الشديدة فى التوليف ، قد جعله يعتمد على **الافراط فى تجزىء المشهد الى لقطات قصيرة** ، وهو ما أصبح من علامات بابست المميزة فى

أفلامه الأخيرة ، حيث **لا يدرك المشاهد العادى الاحساس بالقطع والتوليف** للعدد الهائل من اللقطات داخل المشهد الواحد ٠

كما أن هناك فى أفلام بابست ميزة أخرى ، وهى استخدامه المكثف **للقطـــات التى تنتقل بين الشـخصيات خلال تبادل الحـوار بينها** ، (وهو ما يعرف باستخدام لقطة لمتحدث تليها لقطة عكسية للشخص الذى يبادله الحوار ، دون أن تعبر الكاميرا الخط الوهمى الذى سبق توضيحه فى فصل سابق) ، أو فى استخدام اللقطات التى تنظر فيها الشخصية الى شيء ما خارج الكادر ليقطع المخرج الى لقطة تصور الشيء الذى تراه هذه الشخصية ، وفى هذه اللقطات جميعا يشعر المتفرج باستمرارية الحدث ولا يدرك وجود القطع والتوليف ٠ لقد أصبحت هذه الطرائق فى التوليف هى الوسائل التقليدية للمونتاج فى السينما الهوليوودية خلال الثلاثينيات **والأربعينيات** ٠

هكذا أصبحت أدوات بابست فى التوليف الناعم وسيلة أتاحت له قدرا كبيرا من القدرة على تحقيق **بناء سردى يتميز بالاستمرارية الناعمة** ، ففى فيلم « **حب جين ناى** » (١٩٢٧) على سبيل المثال نرى مشـــهدا يستغرق على الشاشة دقيقتين ، يحتوى على ما يزيد على أربعين لقطة تم توليفها بشكل ناعم ، وتنتقل من الذاتية الى الموضوعية حيث نرى فيها ثلاث شخصيات تتبادل حوارا ساخنا وهى تتحرك داخل غرفة ، وقد زاد بابست هذه التقنيات اتقانا فيلما بعد فيلم ، ويمكن القول ــ على الأقل بشكل رمزى ــ انه استطاع تحقيق النتيجة المنطقية لما اكتشفه « ادوين س ٠ بورتر » ، من أن **المشهد يمكن تجزيئه الى لقطات ، وأن اللقطة هى الوحدة البنائية المهمة فى السينما** ٠

أظهرت أفلام بابست الأخيرة استمراره فى الاهتمـــام بالواقعية الاجتماعية ، على الرغم من امتزاجها فى بعض الأحيـــان بالميلودراما أو الفانتازيا التى تمد جذورها فى التراث التعبيرى ، ففيلمه « **خفايا الروح** » (١٩٢٦) يعد دراسة حالة للقلق العصابى (قام بمساعدته فيه تلميذان من تلاميـــذ **سيجموند فرويد** (١٨٥٦ ــ ١٩٣٩) مؤسس التحليــــل النفسى) ، وهو الفيلم الذى يحتوى على أكثر مشاهد الأحلام حيوية فى تاريخ السينما ،وفى فيلمه « **حب جين ناى** » عاد بابست الى ساحة الواقعية الاجتماعية ، لكى يصور التطورات التى حدثت لعلاقة حب خلال السنوات المضطربة للثورة الروسية وفى أعقابها ، وقام بتصوير الفيلم بأسلوب شبه تسجيلى وباستخدام الضوء الطبيعى كل من المصورين **ارنو فاجنر**

و **روبرت لاش** ، اللذين استخدما المواقع الطبيعية فى أغلب مشـــاهد الفيلم ، ليبدو الفيلم فى النهاية وكأنه وثيقة تسجل واقع المجتمع الأوربى فى فترة ما بعد الحرب وهو فى طريقه الى التحلل السريع · كما أن بابست استطاع أن يطور تقنياته فى التوليف المعقد ويحملها الى آفاق جديدة ، أما آخر فيلمين صامتين لبابست فكانا « **صندوق باندورا** » (١٩٢٩) . و «**يوميات انسان ضائع** » (١٩٢٩) ، وهما يتناولان حياة العاهرات (قامت بتمثيلهما الممثلة الأمريكية البارعة **لويزى بروكس**) ، لتبدو فيهما العلاقة الوثيقة بين الحياة المتفسخة للعاهرة ، والتحلل العام الذى يسود المجتمع ، ولقد أعد بابست نفسه لحلول عصر السينما الناطقة ليصبح واحدا من أهم مخرجيها فى فترتها الأولى ، ومن بين أهم أفلامه خلالها « **الجبهة الغربية ١٩١٨** » (١٩٣٠) ، و « **الرفاق** » (١٩٣١) · لقد امتدت حياة بابست الفنية خلال الأربعينيات ، لكن أعظم أعماله هى التى انجزها بين (١٩٢٤ و ١٩٣٠) وهى الفترة التى شهدت ــ فى تناقض شديد ــ أفول ما كان يسمى « العصر الذهبى للسينما الألمانية » ، والتى شهدت أيضا الانحدار الذى سارت فيه هذه السينما ·

طريق السينما الألمانية نحو النهاية

من الأمور الشائعة فى كتابة تاريخ السينما أن تنال **النازية** كل اللوم على انحدار السينما الألمانية ، لأنها استطاعت بالفعل أن تقضى على شركة « أوفا » بمجرد وصول الحزب النازى الى السلطة عام ١٩٣٣ ، لتتحول الى مصنع لانتاج العديد من **أفلام التسلية التافهة** ، **أو الأفــلام الدعائية النازية** ، تحت ادارة **جوزيف جوبلز** ، لكننا نستطيع أن نرى اليوم أن **السينما الألمانية كانت تحتضر بسبب أمراضها الخاصة ، قبل وقت طويل من انتصار النازية** ، وقبل وقت طويل أيضا من حلول عصر السينما الناطقة · ان هذا لا يعنى أن السينما الألمانية كانت قد وصلت الى نهايتها المأســـاوية مع نهاية عصر السينما الصامتة ، **فعلى العكس انتجت ألمانيا ثلاثة من أهم الأفـــلام الناطقة الأولى** ، والتى نالت شهرة عالمية واسعة : « **الملاك الأزرق** » (١٩٣٠) **لجوزيف فـــون سترنبرج** و « م » (١٩٣١) **لفريتز لانج** و « **الجبهة الغربية ١٩١٨** » (١٩٣٠) **لبابست** · ومع ذلك ، فليس هناك مجال للشك فى انحدار المستوى العام للانتاج بشكل حاد بعد عام (١٩٢٤) ، لأسباب عديدة وعميقة الجذور ·

لعل أهم هذه الأسباب هو الاهتمام الشديد **بانتاج الأفلام داخل الاستوديو** ، الذى بدا مهما لتحقيق الجودة الجمالية المميزة للسينما الألمانية بين (١٩١٩) و (١٩٢٤) ، لكنه **أصبح قيدا خانقا للابداع** مع اقتراب نهاية عصر السينما الصامتة . لقد أصبح أسلوب شركة « أوفا » الذى يتميز بالاهتمام بالبناء المعمارى فى الديكور والاضاءة التشكيلية ، وكأنه غاية فى حد ذاته ، كما أن السعى للابهار الزائد فى الانتاج قد أدى الى التقليل فى الاستقرار الاقتصادى لنظام الاستوديو ، (وعلى سبيل المثال فان من الأقوال الشائعة أن فيلم « فاوست » لمورناو قد تجاوز ميزانيته بأربعة أضعاف الميزانية المقررة) . ومن الأمور ذات الدلالة فى هذا السياق أن **آخر فيلمين مهمين من أفلام سينما « فايمار » كانا من نوع الأفلام التسجيلية التى تقوم على المونتاج ، ويتم تصويرها فى المواقع الحقيقية فى برلين وحولها** . كان الفيلم الأول هو « **برلين سيمفونية مدينة كبيرة** » (١٩٢٧) **لفالتر روتمان** ، عن فكرة **لكارل ماير** ، هو الفيلم الذى يستخدم الكاميرا الخفية وتقنيات المونتاج على طريقة **دزيجا فيرتوف** ومجموعة « **السينما ــ العين** » (انظر الفصل الخامس) ، لخلق **صورة تجريدية عن مدينة** تعج بالحياة منذ لحظة الفجر وحتى منتصف الليل فى يوم من أيام أواخر الربيع . (قام روتمان بتوليف لقطات الفيلم على ايقاعات النص الموسيقى الذى ألفه المؤلف الموسيقى الماركسى الألمانى **ادموند مايزل** ، والذى أدت موسيقاه التى ألفها لفيلم « **بوتمكين** » **لايزنشتين** الى منع عرض الفيلم رقابيا فى ألمانيا ، ومن المفارقات أن روتمان قد أصبح من أكثر المخرجين التسجيليين أهمية فى عصر الرايخ الثالث ، ليساعد **لينى ريفنشتال** فى اخراج فيلم « **أوليمبياد** » (١٩٣٦) ، وليقوم باخراج فيلمه الدعائى الصارخ « **مدرعات البانزر الألمانية** » (١٩٤٠) الذى يمجد الانتصار على فرنسا) .

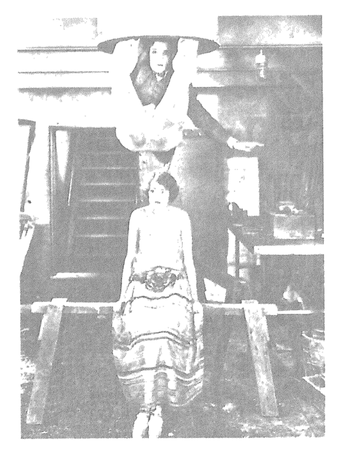
أما الفيلم التسجيلى الثانى المهم ، فقد كان « **الناس فى يوم الأحد** » (١٩٢٩) ، وهو حكاية شبه تسجيلية عن فتى وفتاة يقضيان عطلة نهاية الأسبوع على بحيرة خارج برلين ، وهو الفيلم الذى اشترك فيه العديد من السينمائيين الشبان ، الذين سوف يصبحون فيما بعد مخرجين كبارا فى عصر السينما الناطقة فى أمريكا : **روبرت سيودماك** ، **فريد زينمان** ، **ادجار أولمار** ، **وبيلى وايلدر** ، بالاضافة الى المصور **يوجين شوفتان** ، وقد أظهر هذا الفيلم مثل « سيمفونية مدينة » تأثرا واضحا بأسلوب فيرتوف والمدرسة السوفيتية فى المونتاج .

لكن أكثر العوامل التى أدت الى **انهيار سينما « فايمار »** ، وأكثرها قوة وتأثيرا فى نظر مؤرخى السينما ، كان **التأثير الأمريكى** الذى جاء من

تدفق الأموال والأساليب الهوليوودية فى صناعة السينما الألمانية ، بعد توقيع اتفاقية « باروفاميت » ، ولقد أصبح معروفا اليوم على سبيل المثال أن بابست قد تلقى أوامر واضحة من مسئولى شركة « أوفا » لكى يقوم باخراج فيلم « حب جين ناى » على « الطريقة الأمريكية » ، وهو ما لم يستطع بابست مقاومته مقاومة كاملة • وفى الحقيقة أن الطريقة الأمريكية داخل نيو بابلزبيرج (استوديوهات « أوفا ») قد أثبتت نجاحا أقل مما حققته طريقة « أوفا » فى هوليوود ، لكن بعض دارسى السينما يقولون ان السينما الألمانية قد عانت من نزيف هجرة المواهب الى هوليوود بعد عام ١٩٢٦ ، وأن فقدان موهبة مثل مورناو ، والعديد من معاونيه ، كان أمرا حاسما فى هذا المجال ، وفى نهاية الأمر فان « أوفا » قد انتهت الى الافتقار الكامل بسبب المنافسة الأمريكية ، سواء فى الساحة العالمية أو فى داخل ألمانيا ذاتها ، **لذلك كان من السهل أن تقع السينما الألمانية فى أيدى السياسيين اليمينيين** الذين أرادوا انقاذها لأسبابهم الخاصة ، ومع ذلك فان من الواضح أن أهم الأسباب التى أدت الى انهيار ألمانيا كقوة سينمائية تمتد الى أعماق أكثر بعدا وخطرا من الأسباب التى سبق ذكرها •

لقد استطاعت **الناقدة والمؤرخة لوته آيزنر** أن تقترب من قلب الحقيقة فى الفصل الأخير من كتابها « **الشاشة المسكونة بالأشباح** » ، حيث أوضحت أن ميراث التعبيرية كان مأساويا بائسا ، وكما أظهر **سيجفريد كراكاور** مرة بعد مرة فى **كتابه « من كاليجارى الى هتلر »** ، فان السينما الألمانية كانت مشغولة فى موضوعات أفلامها بفكرة النضال للتحكم فى الذات ، وهو النضال الذى بدا خاسرا على الشاشة دائما ، لهذا فقد زاد الاحساس بضرورة وجود سلطة تفرض سيطرتها على الجماهير ، والتى كانت تضم فى فترة ما بعد الحرب قطاعات كبيرة من الطبقة المتوسطة التى أضعفها التضخم والفقر • لقد كان هناك **اذن تناقض بين النزعة الذاتية والفردية بجموحها ، والرغبة فى كبح جماح هذه النزعة** ، وهو التناقض الذى نجده أيضا فى السياق التاريخى بين النظام الجمهورى لألمانيا واحساسها المأساوى بأنها أمة مهزومة ، وهكذا فقدت الديمقراطية **اتجاهها الصحيح** ، ولم تجد الجماهير وسيلة للتعبير عن ذاتها ، **وأصبح العقل الجمعى للمجتمع فى حالة شلل وعجز تامين ، وهو ما سهل على النازية أن تفرض سيطرتها على الجماهير تحت دعاوى النزعة الوطنية** ، واذا كان ما يقوله كراكاور وآيزنر صحيحا ـ وهذا هو ما اعتقده بالفعل ـ فان **تدهور السينما الألمانية ـ بسبب عوامل خارجية عديدة ـ قد أصبح حتميا مع وجود شلل داخلى** ، ساعدت السينما الألمانية نفسها بل والمجتمع الألمانى كله ، على خلقه ، **لم يكن النازيون اذن** هم

الذين دمروا السينما الألمانية ، ولكن الذى دمرها هو السياق الثقافى الذى سمح للنازيين بالصعود الى قمة السلطة ، وعلى الرغم من ان شركة « أوفا » حاولت أن تقوم بانتاج القليل من الأفلام المهمة بين عامى (١٩٢٩ و ١٩٣٣) ، فان شرارة الحيوية الكامنة فى السينما الألمانية كانت قد انطفأت ، وهى الشرارة التى لن تندلع مرة أخرى طوال فترة طويلة بسبب النازية تارة ، وتارة أخرى بسبب تقسيم ألمانيا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، لكن **الشرارة سوف تضيء من جديد مع جيل من الألمان** الذين ولدوا بعد الحرب الثانية ، ودخلوا الى عالم الوعى الفنى والسياسى **فى اواخر الستينيات** ، عندئذ سوف تصبح السينما الألمانية (كما سوف نرى فى الفصل الثامن عشر) واحدة من أهم صناعات السينما تأثيرا في كل أنحاء أوربا ، ومع أفلام لسينمائيين لامعين مثل **فيرنر هرتزوج ، راينر فيرنر فاسبندر ، فيم فيندرز، وجان مارى شتراوب** ، وسوف تقف السينما الألمانية مرة أخرى على قدميها ، وتسير شوطا طويلا لتصبح على قمة السينما الطليعية فى العالم كله ٠



باستر كيتون فى فيلم "الملاح"



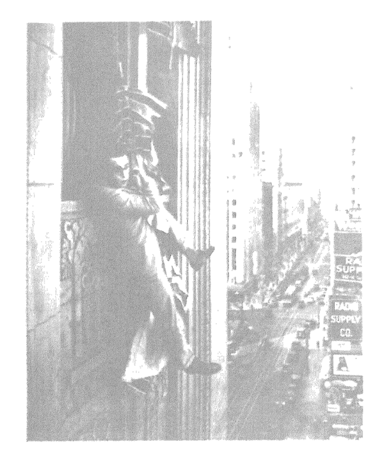
شارلى شابلن فى "جنون البحث عن الذهب".



المخرج الأمريكي د.و. جريفيث



فيلم "مولد أمه" لجريفيث



هارولد لويد ونمر
الكوميديا الخطرة



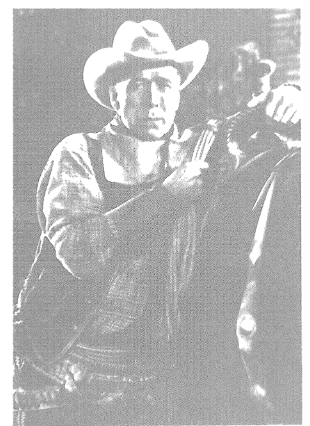
باستر كيتون فى فيلم "الكلية"



فيلم "الجشع" من إخراج ستروهايم



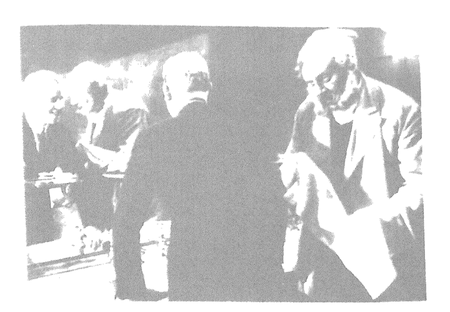
فيلم "الوصية الأخيرة" من إخراج ستيرنبيرغ



ويليام س. هارت من
أوائل نجوم الويسترن



فيلم "عشرون ألف فرسخ تحت الماء" من إخراج ميلييس



فيلم "الضحكة الأخيرة" من إخراج مورناو



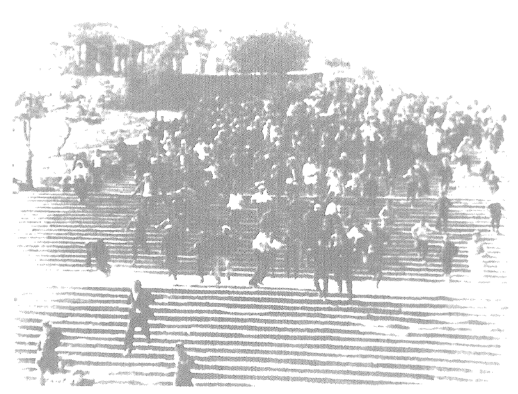
فيلم "عناقيد الغضب" من إخراج جون ف



فيلم "مصاص الدماء" للمخرج كارل تيودور دريير



فيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى" وذروة التعبيرية الألما



مشهد سلالم الأوديسا من فيلم "المدرعة بوتمكين"



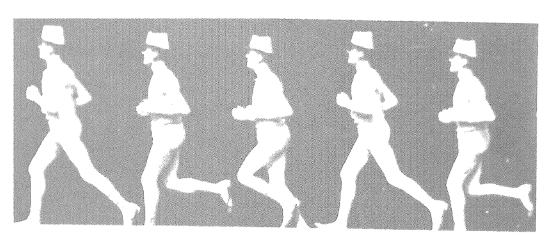
فيلم "نانوك من الشمال" من إخراج فلاهرتي



"الفنانون المتحدون" فيربانكس، بيكفورد، شابلن، وجريفيث



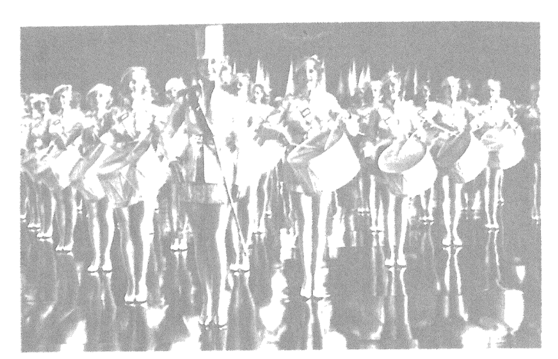
فيلم "خروج العمال من المصنع" للوميير



تجارب ماريه فى التصوير السينماتوغرافى



فيلم "مغنى الجاز" أول الأفلام الناطقة



جوان بلونديل بطلة الاستعراض الشهير الذى صممه باسبى بيركلى فى فيلم "الباحثون عن الذهب فى عام ١٩٣٧ "



جون جيلبيرت و جريتا جاربو فى مشهد الفندق من فيلم "الملكة كريستينا "



بيتر لورى فى دور سفاح الأطفال فى فيلم فريتز لانج " إم "



إلزا لانكستر وبوريس كارلوف فى فيلم "عروس فرانكشتاين "

السينما السوفيتية الصامتة
ونظرية المونتاج (١٩١٧ ـ ١٩٣١)

سينما ما قبل الثورة

قبل الثورة البولشفية (الشيوعية) فى أكتوبر ١٩١٧ ، كانت صناعة السينما فى روسيا تنتمى فى جوهرها الى أوربا ، فقد قام وكلاء الأخوين لومير ، وباتيه ، وجومون وغيرهم ، بتأسيس فروع للتوزيع فى المدن الروسية الكبرى عند نهاية القرن التاسع عشر ، ولم يتأسس أول استوديو سينمائى روسى حتى عام ١٩٠٨ ، لذلك كان ثمانون فى المائة من الأفلام التى تعرض فى روسيا بين ١٨٩٨ واندلاع الحرب العالمية الأولى أفلاما مستوردة ، ليهبط هذا الرقم بين عامى ١٩١٤ و ١٩١٦ الى ٢٠٪ ، وذلك لأن عدد الشركات المحلية التى تنتج الأفلام قد زاد من ثمانى عشرة شركة الى سبع وأربعين شركة ، بسبب غياب المنافسة الخارجية فى زمن الحرب ، لكن معظم هذه الشركات كانت تقوم على رأسمال هزيل . وبحلول منتصف عام ١٩١٧ ، لم يتبق الا ثلاث شركات كبرى فى كل أنحاء روسيا (وهى شركات ايرموليف ، كانجو لكوف ، وباتيه) ، وكان تسعون فى المائة من عملية صناعة الأفلام مركزا فى المدن الكبرى مثل موسكو وبتروجراد (ظلت المدينة تحمل اسما ألمانيا هو « سانت بترسبورج » ، حتى دخلت روسيا الحرب ضد ألمانيا عام ١٩١٤ ليصبح اسمها « بتروجراد » ، كما أعاد البولشفيون تسميتها فى عام ١٩٢٤ الى « لينينجراد ») ، كما كانت كل المعدات التقنية والأفلام الخام يتم استيرادها من ألمانيا وفرنسا .

كانت صناعة السينما فى روسيا صغيرة ، لأن السينما لم تكن قد أصبحت بعد فنا شعبيا كما كانت فى الغرب ، فعلى سبيل المثال

كانت الطبقة العاملة الروسية ـ على عكس قرينتها فى ألمانيا ـ تعانى من الفقر الشديد ، حتى انه لم يكن فى استطاعتها الذهاب الى دور العرض لتشاهد الأفلام ، كما أن الطبقات الحاكمة بنزعتها المغالية فى الرجعية لم تكن تعير هذا الأمر أى اهتمام ، ومع ذلك فقد أنتجت السينما الروسية فى فترة ما قبل الثورة بعض الأفلام المهمة ، ففى عام ١٩١٣ قام **الشاعر « ذو النزعة المستقبلية » فلاديمير ماياكوفسكى** (١٨٩٣ ـ ١٩٣٠) ، وبعض رفاقه ، بصياغة بيان طليعى على **فيلم بعنوان « الدراما فى الكباريه المستقبلى رقم ١٣ »** ، كما قام **المخرج المسرحى الكبير فسيفولود مايرهولد** (١٨٧٤ ـ ١٩٤٠) ، بين عامى ١٩١٥ و ١٩١٦ ، باقتباس عملين أدبيين شهيرين واعدادهما للسينما ، هما **رواية أوسكار وايلد « صورة دوريان جراى »** (١٩١٥) **ورواية ستانسلاف برزيبزفسكى « الرجل القوى »** (١٩١٧) ، حيث أظهر مايرهولد فى الفيلمين احساسا سينمائيا بمفهوم الميزانسين ، لكن أكثر أفلام هذه الفترة اهمية هو فيلم **« الأب سيرجيوس »** (١٩١٨) **عن رواية ليف تولستوى ومن اخراج ياكوف بروتازانوف** ، وهو الفيلم الذى تفوق فيه التمثيل والتصوير والبناء السردى على كل ما سبقه من أفلام ، وكانت معظم أفلام هذه الفترة أفلاما متواضعة تدور فى عالم الميلودراما التاريخية وأفلام الرعب وأفلام الكوميديا الهزلية .

وعندما دخلت روسيا الحرب فى عام ١٩١٤ ، توقف استيراد الأفلام الأجنبية ، وحاولت الحكومة القيصرية تنشيط الانتاج المحلى خاصة فى مجال الأفلام التسجيلية والتعليمية ، فقامت بتأسيس **« الادارة العسكرية للسينما** تحت اسم **لجنة سكوبيليف** (الذى كان رئيس هذه الادارة التى أنشئت أصلا لمساعدة المحاربين القدماء فى الحرب الروسية اليابانية) ، وقد حصلت هذه اللجنة على حق تصوير الأفلام على جبهة الحرب . وعلى حين ظلت معظم شركات الانتاج تقدم أفلاما تجارية تتسم بنزعة التسلية الهروبية ، فان لجنة سكوبيليف قد حاولت تشجيع **انتاج الأفلام التسجيلية الدعائية ، فى محاولة لايقاف حالة السخط المتزايد ضد نظام القيصر** ، لكن مثل هذا الجهد لم يكن ممكنا له أن ينجح ، لأن الأحوال الاجتماعية فى روسيا قد ساءت خلال العام الثانى من الحرب ، الى الدرجة التى بدا فيها أن الثورة باتت وشيكة ، وخاصة أن قوات الجيش قد عانت من هزائم ثقيلة ، بسبب سوء التغذية وقلة المعدات ، وسادت حالة من نقص الطعام والوقود فى كل مكان ، وشعر الشعب كله أنه قد أصبح فى حالة يرثى لها .

جذور السينما السوفيتية

فى مارس ١٩١٧ تمت الاطاحة بنظام القيصر لتصل الى السلطة حكومة برلمانية مؤقتة ، تحت رئاسة **اليكسندر كيرينيسكى** (١٨٨١ ـ

١٩٧٠) ، الذى اتخذ قرارا لا يتسم بالحكمة باستمرار روسيا فى الحرب . قامت حكومة كيرينيسكى على الفور **بالغاء الرقابة** على الأفلام ، واعادة تنظيم لجنة سكوبيلبف ، هذه المرة لانتاج **أفلام دعائية ضد نظام القيصر** ، لكن الادارة الجديدة لم تنجح الا فى صـنع فيلمين ، هما « **القيصر نيـكولاس الثـانى** » ، و « **الماضى لن يموت** » ، وذلك لأن الحكومة المؤقتـة قد تمت الاطاحة بها بدورها على يد البلاشـفة ، بزعامة **فلاديمير ايليتش لينين** (١٨٧٠ ــ ١٩٢٤) ، خلال ثورة أكتوبر ١٩١٧ ، ليعقب ذلك تاسيس حكومة السوفيت فى بتروجراد ، وتندلع الحرب الأهلية خـــلال ثلاث سنوات قاسية بين « الحمر » (المناصرين للشيوعية) ، و « البيض » (المعادين للشيوعية) ، وأنصارهما فى الجيش الروسى ، وتستطيع قوات الحلفـاء فى الحرب العالميـة الأولى أن تغزو روسيا ، ويتم فرض مقاطعة اقتصادية صارمة عليها ، لينهار الاقتصاد تماما وتسود حالة من المجاعة . (فى الفيلم الذى أخرجه وارين بيتى « الحمر » (١٩٨١) ــ وبصرف النظر عن قيمته السينمائية المتواضعة ــ فانه يمكن لنا أن نرى صورة دقيقة لهذه الأحداث ، والتى تعتمد على حياة **جون ريد** (١٨٨٧ ــ ١٩٢٠) الصحفى الأمريكى الثورى الذى اشترك فى ثورة أكتوبر ، وكتب عنها كتابه « **عشرة أيام هزت العالم** » (١٩١٩) ، الذى اعتمد عليه **ايزنشتين** فى صنع فيلمه « **أكتوبر** » (١٩٢٨) ، كما قام **سيرجى بونداتشـــوك** بصــــنع فيلمين ملحميين عن نفس الكتاب ، هما « **النواقيس الحمراء : المكسيك بين النيران** » (١٩٨٢) و « **النواقيس الحمراء : لقد رأيت ميلاد العالم الجـــديد** » (١٩٨٣) ، وهما من الانتاج المشـــترك مع المكسـيك وايطاليا ، لكنهما لم يحصلا على ترحيب نقدى خارج الاتحاد السوفيتى) .

وفى وسط هذه الحالة من الفوضى ، نظر البلاشفة الى السينما كأداة لاعادة توحيد تلك الأمة الممزقة ، فقد كان الحزب الشيوعى يضم مئتى ألف عضو من المفترض فيهم أن يســـتطيعوا قيادة شعب من ١٦٠ مليونا ، أغلبهم من الأميين الذين ينتشرون عبر أكبر مساحة فى العالم يضمها وطن واحد ، يتحدثون بما يزيد على مائة لغة مختلفة ، لهذا فان البلاشفة كان أمامهم مهمة عاجلة لتحويل **الســينما** لأن تكون **الوســـيط الأكثر ملاءمة لتعزيز التواصل والتماسك بين تلك الكتلة الهائلة من البشر** ، فالسينما على أية حال تستخدم لغة واحدة ــ لا تحتاج لفهمها لتعليم خاص ــ كما أنه يمكنها من خلال التوزيع الهائل أن تقوم بتوصيل نفس الأفكار الى الملايين من الناس فى نفس اللحظـة ، وكما **أعلن لينين بنفسه فى تقييمه لهذه الحالة فان « السينما بالنسبة لنا هى أهم الفنون على الاطلاق »** .

ولسوء الحظ ، فقد كان أغلب المنتجين والفنيين الذين ينتمون الى السينما التجارية فيما قبل الثورة من الرأسماليين المعادين للحكومة البلشفية (والعكس صحيح بالطبع) ، لهذا هاجر هؤلاء الى أوربا ، واخذوا معهم معداتهم ومخزونهم من الفيلم الخام ، كما قاموا بتدمير الاستوديوهات التى خلفوها وراءهم ، ولم يكن ممكنا استيراد معدات جديدة أو افلام خام الى روسيا ، بسبب المقاطعة الأجنبية ، ومع ذلك فان الحكومة السوفيتية حاولت مواجهة هذه العوائق ، فقامت بالغاء لجنة سكوبيليف لتنشىء « **لجنة السينما** » ، كقسم خاص داخل وزارة التعليم، وهى الوزارة التى كان يتولاها الكاتب المسرحى والناقد الأدبى **أناتولى لوناشارسكى** (١٨٧٥ ـ ١٩٣٣) • وفى أغسطس ١٩١٩ ، تم **تأميم صناعة السينما السوفيتية** ، لتخضع لنشاطات « لجنة السينما » التى كانت ترأسها زوجة لينين : **ناديجدا كروبسكايا** (١٨٦٩ ـ ١٩٣٩) ، لتقوم اللجنة بانشاء **مدرسة للسينما فى موسكو** لتدريب الممثلين والفنيين للعمل فى السينما (وبعد فترة وجيزة ثم انشاء مدرسة أخرى فى بتروجراد) ، ولقد كانت تلك هى **المدرسة الأولى من نوعها فى العالم** ، ومازال حتى اليوم من بين أكثر هذه المدارس احتراما • كانت مهمة المدرسة فى البداية هى تدريب الأفراد على انتاج **الأفلام التحريضية ، على شكل جرائد سينمائية** ، تستخدم من أجل الدعاية لمبادىء الحزب ، ومنذ عام ١٩١٨ كانت هذه الجرائد السينمائية يتم عرضها فى جميع انحاء روسيا ، من خلال **قطارات وسفن مهمتها الوحيدة هى تصدير الثورة** من المراكز الحضارية الى الأقاليم ، وهى مهمة هائلة فى بلد يضم سدس مساحة العالم ونسبة كبيرة من البشر ذوى الجذور القومية والثقافية المتباينة (من الأمور الغريبة أن هذا النشاط الثورى كان يتم تمويله بعد عام ١٩٢٢ من العائدات التجارية لعرض الأفلام الأمريكية ، التى كان يتم استيرادها خصيصا لهذا الغرض ، بأوامر من لونا شارسكى ولينين • وفى الحقيقة ففى الفترة بين ١٩١٨ و ١٩٣١ تم عرض ١٧٠٠ فيلم أمريكى وألمانى وفرنسى فى الاتحاد السوفيتى ، بالمقارنة مع حوالى ٧٠٠ فيلم من الانتاج المحلى) •

ولم يكن غريبا فى ظل هذا النقص الحاد فى الفيلم الخام ، والظروف المضطربة للدولة السوفيتية الجديدة ، أن تكون كل الأفلام التى تم انتاجها خلال سنوات الحرب الأهلية (١٩١٨ ـ ١٩٢١) هى جرائد سينمائية دعائية • لهذا ، فان السينما السوفيتية كانت منذ لحظة ميلادها سينما تسجيلية دعائية ، وكان أول فنانيها المهمين هو **دزيجا فيرتوف** ، الذى كان **أول فنان وصاحب نظرية سينمائية للفيلم التسجيلى فى العالم كله** •

دزيجا فيرتوف و (السينما ـ العين)

ولد دزيجا فيرتوف فى بياليستوك فى بولندا ، التى كانت جزءا من الامبراطورية الروسية ، (وكان اسمه الأصلى دينيس كاوفمان ، لكنه اختار لنفسه اسم الشهرة حوالى عام ١٩١٥ والذى يعنى باللغتين الأوكرانية والروسية « صوت الكاميرا السينمائية التى تدار باليد ». ومن الجدير بالذكر أن لفيرتوف شقيقين لهما مكان مهم فى تاريخ السينما . الأول هو **بوريس كاوفمان** (١٩٠٧ ـ ١٩٨٠) ، الذى كان من أعظم المصورين فى العالم بالفيلم الخام من الأبيض والأسود ، وقد عمل مع **جان فيجو** فى فرنسا ، أما فى أمريكا . فقد قام بتصوير أفلام عديدة **لايليا كازان** ـ ليفوز بجائزة الأوسكار عن تصويره لفيلم « **على رصيف الميناء** » (١٩٥٤) ـ **وسيدنى لوميت** وآخرين . أما الشقيق الثانى فهو **ميخائيل كاوفمان** (ولد عام ١٨٩٧) الذى بدأ مصورا لأفلام فيرتوف ليقوم بعدها باخراج بعض الأفلام التسجيلية .

استطاع دزيجا فيرتوف (١٨٩٦ ـ ١٩٥٤) أن يصبح المحرر المسئول عن **الجريدة السينمائية** التى تصدرها لجنة السينما منذ عام ١٩١٨، حيث كان المصورون يطوفون بأنحاء البلاد ليسجلوا انتصارات الجيش الأحمر فى الحرب الأهلية ، ونشاطات الحكومة الشيوعية الجديدة ، وكانت اللقطات المصورة يتم تجميعها فى موسكو ، ليقوم فيرتوف ومساعدوه بتوليفها فى جرائد سينمائية . وفى البداية كان فيرتوف قانعا بتجميع هذه المادة المصورة بطريقة تقليدية ، لكنه بدأ تدريجيا فى **تجريب طرائق تعبيرية جديدة** فى التوليف ، وبحلول عام ١٩٢١ كان قد أتم ثلاثة أفلام تسجيلية طويلة ، قام بتوليفها من لقطات الجرائد السينمائية الأسبوعية . وهذه الأفلام هى « **ذكرى الثورة** » (١٩١٩) ، و « **واقعة ساريتسين** » (١٩٢٠) ، وفيلمه ذو الثلاثة عشر جزءا « **تاريخ الحرب الأهلية** » (١٩٢١) . وفى هذه الأفلام جميعا قام فيرتوف بتجريب استخدام **لقطات قصيرة جدا قد تصل الى كادر واحد أو كادرين** ، بالاضافة الى استخدام **التلوين اليدوى ، وعناوين فرعية موحية** ، استعارها من شعارات ثورية ويراها المتفرجون بحروف كبيرة وكأنها هتافات صارخة ، بالاضافة الى محاولة فيرتوف **اعادة بناء الأحداث التسجيلية بشكل درامى** .

كانت الفترة التى جاءت فى أعقاب الثورة واحدة من أكثر الفترات توهجا فى الابداع الفنى، ولأن أفلام فيرتوف الأولى كانت مؤيدة للسوفيت

على نحو قوى ، فقد تم تشجيع تجاربه برعاية « لجنة السينما » ، ليبدأ فى أن يجمع حوله مجموعة صغيرة من شباب التسجيليين المؤمنين بالثورة ، والذين أطلقوا على أنفسهم **مجموعة « السينما ـ العين »** . قامت هذه المجموعة باصدار سلسلة من البيانات الثورية فى بداية العشرينيات ، تستنكر السينما الروائية لتقليدية وتصفها بالعجز ، وتطالب بأن تحل مكانها **سينما جديدة تقوم على « اعادة تشكيل المادة التسجيلية التى تقوم الكاميرا بتسجيلها »** كما قال فيرتوف . ان التعبيرات ذات الدلالة هنا هى « قدرة الكاميرا على التسجيل » و « التشكيل » حيث ان فيرتوف ورفاقه كانوا يؤمنون بالقدرة المطلقة للسينما على **نسخ الواقع** كما هو موجود بالفعل ، لكنهم كانوا يؤمنون أيضا بضرورة **توليف واعادة تشكيل هذا الواقع ، لخلق واقع فنى** قادر على التعبير والاقناع ، ان هذه المعتقدات ـ التى أطلق عليها فيرتوف « السينما العين » ـ قد أسهمت كثيرا فى جماليات **المونتاج** التى سوف تسود فى السينما السوفيتية الصامته بعد عام ١٩٢٤ ، لكنها أيضا استطاعت أن تتجسد فى أفلام تسجيلية مهمة .

وفى عام ١٩٢٢ ، أصدر لينين تعليمات بضرورة أن تكون هناك نسبة بين انتاج الأفلام التسجيلية وأفلام التسلية ، وعلى الرغم من أن هذه النسبة لم يتم تحديدها أبدا ، الا أن فيرتوف كان يصر دائما على أن تكون الأفلام التسجيلية أربعة أضعاف الأفلام الروائية . وبعد فترة قصيرة بدأ فى اصدار **سلسلة** جديدة من الجرائد السينمائية التى تتميز ببراعة فائقة فى التنفيذ ، وتحمل عنوان **« الحقيقة السينمائية »** . كانت الأفلام الثلاثة والعشرون التى أصدرها فيرتوف من هذه السلسلة ، بين ١٩٢٢ و ١٩٢٥ ، تطبيقا عمليا لنظرياته ، حيث استخدم فيها العديد من التقنيات التجريبية ، لكنها لم تحقق البريق الذى تمتعت به سلسلة أفلامه الأولى **« السينما العين »** ، فعلى حين كانت سلسلة « الحقيقة السينمائية » تعتمد على **اللقطات الأرشيفية** وحدها ، فان سلسلة « السينما العين » كانت قد استخدمت الخدع الفوتوغرافية والتصوير الفوتوغرافى للأشياء متناهية الصغر ، والطبع المزدوج ، والكاميرا الخفية ، حتى ان أحد النقاد أطلق عليها « رؤية ملحمية للوقائع اليومية » . وبين عامى ١٩٢٥ و ١٩٢٩ صنع فيرتوف ثلاثة أفلام تسجيلية طويلة هى **« تقدموا أيها السوفيت »** (١٩٢٦) ، و **« سدس العالم »** (١٩٢٦) ، و **« رقم ١١ »** (١٩٢٨) ، **لكن أهم أعماله السينمائية التى تعتبر بحثا عمليا فى تقنيات « السينما العين » كان فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » (١٩٢٩)** .

يستخدم هذا الفيلم **كل أدوات التوليف والتصوير المعروفة فى السينما الصامتة ، لخلق صورة عن « الحياة كما يحياها الناس » ، فى يوم عادى فى موسكو من الفجر الى الشفق** ، ولكن فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » **يدور عن السينما ذاتها** ، أكثر من تناوله للحياة فى موسكو . لأنه يبدو كما لو كان فى حالة **بحث دائم عن الكشف عن عملية صناعة الفيلم ذاتها** . ففى الفيلم تتكرر لقطات للمصور السينمائى وهو يقوم بتصوير الفيلم ، ولزوجة فيرتوف المونتيرة اليزافيتا سفيلوفا وهى تقوم بتوليفه ، بالاضافة للقطات لجمهور وكأنه يشاهد الفيلم ذاته . وهكذا فان الفيلم لا يتبنى وجهة نظر واحدة نرى من خلالها اللقطات (فالفيلم لا يكتفى بأن يعرض لنا ما يراه المصور أو المخرج من خلال عدسة الكاميرا، ولكنه ينتقل فجأة لكى يجعلنا نرى هذا المصور وهو يقوم بالتصوير) ، وبذلك فان الفيلم يستعرض **قدرة الكاميرا على التلاعب بالواقع ، واعادة تشكيله ، فى تقنيات سينمائية لا تتوقف عن استبدال بعضها بالبعض، مثل التغيرات فى سرعة التصوير ، والمزج ، والشاشة المنقسمة ، واستخدام العدسات المنشورية (التى تعطى صورا عديدة للواقع كاننا نراه من خلال مرايا متعددة) ، والتحريك ، وتصوير الأشياء الدقيقة ، والمونتاج شديد التعقيد والبراعة** . لقد تحول فيرتوف فى فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » من كونه سينمائيا تسجيليا ، ليصبح **شاعرا سينمائيا** قادرا على ابداع نوع من الأفلام ، يمكن أن نسميه « **ما بعد السينما » أو كأن السينما تتأمل ذاتها** ، لذلك فان فيرتوف استطاع استباق أعمال الموجة الفرنسية الجديدة (**وهو الأمر الذى سوف نتناوله فى الفصل الثالث** عشر) . وكما قال عنه **الناقد ديفيد بوردويل** ، فان « فيرتوف استطاع أن يرتقى الى قمة من قدرة السينما على تأمل ذاتها ، قبل فترة طويلة من قيام نقاد « كراسات السينما » الماركسيين ، بالدعوة الى سينما تعلن عن مصادرها خلال عملية الانتاج والاستهلاك » ، (أو بكلمات أخرى الدعوة الى سينما لا تحاول خداع المشاهد بايهامه بواقع سينمائى زائف ، لكنها تحاول أن تكشف له دائما عن حيلها التقنيـة ، ليشعر دائما أنه أمام أدوات سينمائية لتصوير الواقع) .

وعلى عكس معظم فنانى السينما الجادين والمعاصرين له ، فقد كان فيرتوف يرحب بقدوم عصر السينما الناطقة ، لأنه **كان يرى فى اضافة الصوت أداة لتعزيز « السينما ــ العين » بواسطة « الراديو ــ الأذن »** ، لذلك استمر فى صناعة الأفلام حتى الأربعينيات التى كان من بينها « **الحماس : سيمفونية دون باسان** » (١٩٣١) ، و « **ثلاث أغنيات عن**

لينين » (١٩٣٤) ٠ وعلى الرغم من أن تأثيره العـالمى خلال الثلاثينيـات ـ سواء على السينما التسجيلية التقليدية والطليعية معا ـ كان قويا ، فان تحول فيرتوف فى نهاية العشرينيات من الأفلام التسجيلية القصيرة (التى كان يتم عرضها للجمهور العادى فى الاتحاد السوفيتى مع أفلام التسلية الروائية) الى الأفلام التسجيلية الطويلة (التى لم يكن يراهـا المتفرجون العاديون) ، كان هذا التحول سببا فى أن تلتصق به السمعة بانه سينمائى يحتاج دائما الى من يقوم بالانفـاق على أفـلامه ، لأن هذه الأفلام لم تكن تستطيع أبدا أن تغطى تكاليفها ٠ لذلك **نظر المسئولون الى افلام فيرتوف على انها تستنفد الكثير من أموال الحكومة ، وهو ما كان سببا فى نفور ستالين منه خلال الثلاثينيات ، ليصبح فيرتوف متهما بارتكاب خطايا الوقوع فى « النزعة الشكلية »** ، وهى الخطيئة التى كان يراها رجال الحزب على أنها خطأ لا يغتفر ، يقـع فى مأزق الاعلاء من الشـكل الجمالى على حساب المضمون الأيديولوجى ، ومع ذلك فان **فيرتوف أصبح خلال الستينيات والسبعينيات نبيا لحركة « سينما الحقيقة »** (وهو المصطلح المقتبس عن « الحقيقة السينمائية » عند فيرتوف) ، **وأبا للسينما اللاروائية الجديدة** ٠ ولم يكن غريبـا أن يقوم **جان ـ لوك جودار** ، مخرج **الموجـة الجديدة الفرنسية** ، ورفـاقه السـياسيون ، بتأسيس « **جماعـة دزيجا فيرتوف السينمائية** » التى قامت بانتاج العديد من الأفلام التسجيلية ، التى تستلهم أفلام فيرتوف ، بين عامى (١٩٦٨ و ١٩٧٣) ٠ لكن الأكثر أهمية هو أن ما يبدو لنا واضحا اليوم بأن فيرتوف قد ساهم مساهمة فعالة فى تأسيس السينما السوفيتية الصامتة ، وهو الدور الذى يجعله جديرا بمكانه ومكانته فى تاريخ السينما ٠

ليف كوليشوف وورشة كوليشوف

كان ليف كوليشوف (١٨٩٩ ـ ١٩٧٠) واحدا من أهم الشخصيات التى شاركت فى تأسيس صـناعة السينما السوفيتيـة ، لأنه كان من المخرجين القليلين الذين بدأوا حياتهم الفنية قبل الثورة ، واستمروا فى العمل فى روسيا بعد عام ١٩١٧ ٠ دخل كوليشوف عالم السينما كمصمم للديكور فى أفلام للمخرج **افجينى باور** (١٨٦٥ ـ ١٩١٧) ولم يكن عمر كوليشوف قد تجاوز السابعة عشرة ، كما أتيحت له الفرصة لاستكمال اخراج آخر أفلام باور الروائية « **بعد السعادة** » (١٩١٧) ، عندما أصيب المخرج اصابة قاتلة أثناء تصوير احدى اللقطات . كما انضم كوليشوف خلال الحرب الأهليـة كمصور سينمائى لفريق العمل الذى كان يطوف

فى أنحاء روسيا لتصوير الأفلام الدعائية ، كما كان عضوا نشطا فى تأسيس « المؤسسة السينمائية » الحكومية عام ١٩١٩ · **كان كوليشوف ـ مثل فيرتوف ـ مهتما بنظرية السينما بقدر اهتمامه بممارستها ،** لذلك قام بنشر مقالاته الأولى عن هذا الموضوع عام ١٩١٧ فى صحيفة سينمائية متخصصة ، لكن رؤساءه فى مدرسة الفيلم لم تكن لديهم الثقة الكاملة فى قدرات شاب متحمس فى الحادية والعشرين من عمره ، لكى يعمل فى محيط شديد التقليدية والصرامة ، لذلك فانهم قد سمحوا له **بادارة مجموعة دراسية صغيرة خارج النظام الرسمى للمؤسسة التعليمية ،** وكانت تلك هى « **ورشة كوليشوف** » ، التى جذبت اليها أكثر الطلبة الشباب ثورية وابتكارا فى مدرسة السينما ، وقد كان بينهم **سرجى ايزنشتين ، وبودفكين** ، وهى الورشة التى وجهت كل اهتمامها فى **تجريب طرائق التوليف ·**

وبسبب النقص الحاد فى الفيلم الخام والمعدات ، الذى عانى منه الاتحاد السوفيتى فى أعقاب الثورة ، فان الورشة بدأت تجاربها بانتاج « أفلام بدون سليولويد » ، حيث كان كوليشوف وطلبته يكتبون السيناريوهات ويقومون باخراجها وتمثيلها ، أو بالأحرى تمثيل تصويرها ، كما لو أنه كانت هناك كاميرا حقيقية ، ثم يقومون ـ على الورق ـ بتجميع هذه « اللقطات » فى « أفلام » · (بكلمات أخرى ، فقد كان تصوير هذه اللقطات وتوليفها لا يتم فى الواقع الفعلى ، وانما من خلال تخيل أعضاء الورشة لها ، لذلك يمكن اعتبارها مشروعات أفلام مكتوبة على الورق فقط) · ومع ذلك فقد استطاع كوليشوف فى وقت وجيز أن يبدأ مشروعا جديدا ، ونموذجا فريدا فى التجريب ، من خلال أكثر الأفلام تعقيدا فى البناء خلال تلك الفترة ، وهو فيلم « **التعصب** » (١٩١٦) لجريفيث ·

كان فيلم « التعصب » قد تم استيراده فى روسيا ـ فى نفس عام عرضه بأمريكا ـ لأغراض تجارية ، لكن أصحاب دور العرض رفضوه بدعوى أنه غير مفهوم وغير ملائم للعرض للجماهير · (كان صاحب الشركة المستوردة للفيلم فى روسيا هو جاك روبير سيبراريو ، الذى قام بعد الثورة بعرض خدماته على « لجنة السينما » ـ كوكيل لاستيراد الفيلم الخام والمعدات السينمائية المطلوبة ـ واستطاع بين عامى ١٩١٨ و ١٩٢١ أن يجمع مليون دولار من الودائع الروسية الموجودة منذ فترة ما قبل الحرب فى مصارف مدينة نيويورك ، ونجح بالفعل فى اختلاسها بوثائق

مزورة ، لكن الحكومة السوفيتية استغنت عن خدماته فى عام ١٩٢١ بسبب عدم اعتراف الولايات المتحدة بها ، ليهرب سيبراريو بأمواله الى اوربا · ولقد تحولت هذه الوقائع الى فيلم كوميدى تليفزيونى عام ١٩٧٨ من انتاج « بى · بى · سى » ، تحت اسم « **شكرا أيها الرفاق** » من اخراج جيم هوكنز) ·

وهكذا ، فان فيلم « التعصب » ظل على الرف الى ما بعد الثورة ، لينظم البلاشفة عرضه الأول فى بتروجراد (نوفمبر ١٩١٨) ، وموسكو (مايو ١٩١٩) ، وذلك لأنهم وجدوا فى الفيلم عناصر ثورية « تحريضية » قوية · لقد تاثر لينين بما رآه فى القصة المعاصرة داخل الفيلم ، حين فهمه على انه تعاطف مع البروليتاريا ، وأصدر أوامره بضرورة عرضه فى جميع أنحاء الاتحاد السوفيتى ، ليستمر عرضه بالفعل عشر سنوات متصلة ·

ومن أجل تحقيق ذلك تم تجميع كل قصاصات الفيلم الخام المتاحة من اجل طبع نسخ من فيلم « التعصب » ، كما أن هناك بعض الأقاويل حول أن لينين قد قام بالفعل بالاتصال بجريفيث ليعرض عليه الاشراف على صناعة الفيلم السوفيتية ، وفيما يبدو ان دافع جريفيث لصرف النظر عن هذا العرض هو أنه تزامن مع افتتاحه لاستوديوهاته الجديدة فى مامارونيك · على أية حال فان **فيلم « التعصب » قد اصبح يمثل اول نجاح فى صناعة وتجارة السينما السوفيتية على المستوى الجماهيرى والسياسى والجمالى** · وكما كتب **جاى ليدا** فى كتابه الضخم عن تاريخ السينما الروسية والسوفيتية : « نحن نعرف على وجه اليقين ، أن فيلم « التعصب » قد حقق نجاحا جماهيريا ، كما نعرف بنفس القدر من اليقين أنه حقق تاثيرا جماليا وفنيا هائلا على كل السينمائيين السوفيت الشبان ، ويمكن القول انه **ليس هناك فيلم سوفيتى واحد ذو أهمية تم صنعه فى السنوات العشر التالية على عرض « التعصب » يخلو من التاثر بهذا الفيلم** » ·

لقد كان هذا التأثر من القوة والعمق والانتشار ، داخل مجموعة « ورشة كوليشوف » ، الى الدرجة التى كانت فيها نسخ من فيلم « التعصب » (وأيضا من فيلم « مولد أمة » بعد رفع الحظر الاقتصادى على الاتحاد السوفيتى فى عام ١٩٢٠) ، كان يتم عرضها دون توقف · وتذهب بعض الأقوال الى أن ذلك أدى فى النهاية الى الحد الذى تمزقت فيه شرائط الفيلم · **لقد استغرق كوليشوف وطلبته شهورا عديدة ، فى الدراسة الدقيقة للطريقة التى قام فيها جريفيث ببناء فيلمه ، من خلال سرد روائى شديد التعقيد ، من خلال الآلاف من اللقطات المنفصلة** · وفى النهاية شعر أعضاء ورشة كوليشوف بأنهم قد استوعبوا قواعد هذا

النوع من التوليف ، ليقوموا في خطوة أكثر تقدما **باعادة تركيب المشاهد بمئات من الطرائق المختلفة لتجميع لقطات الفيلم ، لتجريب الطرائق التى** يتخلق بها المعنى من خلال ترتيب اللقطات ، ولأن مخزون الفيلم الخام فى الاتحاد السوفيتى قد أصبح متاحا من جديد ــ وان يكن على نحو نادر ــ بين عامى ١٩٢٢ و ١٩٢٣ ، كنتيجة للاتفاقية التجارية السوفيتية الألمانية، ولنجاح السياسة الاقتصادية الجديدة (نيب) التى طبقها لينين ، فان الفرصة قد باتت متاحة أمام كوليشوف لتطبيق نظرياته فى تحليل البناء السينمائى ، ليصل الى آفاق أبعد مما ذهب اليه أى فنان سينمائى قبله ٠ وعلى الرغـم من أن الأسلوب الذى اتبعه كوليشوف فى تجاربـه الأولى فرضـته ظروف ندرة الفيلم الخام ، فان هدفـه النهائى كان اكتشـاف القواعد العامة التى يقوم من خلالها الفيلم بتوصيل المعنى الى المتفرج ، أو بكلمات أخرى إكتشاف الطريقة التى يقوم فيها الفيام ــ باستخدام مصطلحات السيميوطيقـا ــ بدور الدالـة التى تشير الى المدلول ٠ وفى تجربته الشهيرة التى **سجلها بودفكين فى كتابه « تكنيك الفيلم والتمثيل السينمائى »** ، قام كوليشوف باستخدام **لقطة لوجه لا يحمل تعبيرا** (كانت فى الحقيقة لقطة تصور ممثلا مسرحيا شهيرا ، هو ايفان موجو كين ، الذى هاجر الى باريس بعد الثورة) ، ومن خلال **توليف هذه اللقطة بثلاث طرائق مختلفة** ، استطاع أن يحقق انطباعا مختلفا **يجعل الوجـه يحمل تعبيرا معينا** ، ففى المرة الأولى قام بتوليف هذه اللقطة مع لقطة أخرى لطبق ملىء بالحساء الساخن ، وفى الطريقة الثانية يتم توليفها مع لقطة لجثمان امرأة فى تابوتها ، أما التوليف فى الطريقة الثالثة فيتم مع لقطة تصور طفلة صغيرة تلعب بدميتها ، وعندما قام كوليشوف بعرض تلك الشرائط على نوعيات مختلفة من الجمهور ، **شعر المتفرجون بان وجه الممثل فى كل مرة كان يعطى الاحساس الدقيق الملائم مع مايراه** ٠ وفى الملاحظات التى كتبها بودفكين عن تلك التجربة فان « الجمهور قد تأثر بشدة بقدرة الممثل على التمثيل ، سواء فى اشتهائه للحساء ، أو لحزنه العميق على المرأة الميتة ، أو ابتسامتـه السعيدة لتأمله الطفلة فى لهوهـا ، لكننا نعلم بالطبع أن الوجه كان هو نفس الوجه فى كل المرات » ٠ وهكذا توصل كوليشوف الى ما يعرف اليوم بما يسمى « **مؤثرات كوليشوف** » (والتى استخدمها بودفـكين فيما بعد فى فيـلم « الأم ») ، والتى يمكن تلخيصها فى أن **اللقطة السينمائية تحتوى على قيمتين منفصلتين : الأولى كصورة للشىء الحقيقى الذى تلتقطه من الواقع ، والثانية هى القيمة التى تكتسبها فى علاقتها مع لقطات أخرى** ٠

فى تجربة أخرى قام كوليشوف بتوليف لقطة لممثل وهو يبتسم ، ثم لقطة قريبة لمسدس ، ثم لقطة أخرى لنفس الممثل وقد اعتراه الفزع ، وعند عرض هذا التوليف على الجمهور فسر المتفرجون التتابع على أنه يصور شخصية جبانة ، لكن كوليشوف قام بتوليف عكسى للقطتين اللتين يظهر فيهما الممثل ، فكان انطباع الجمهور أن التتابع يصور شخصا شجاعا ، وهكذا توصل كوليشوف الى أن القيمة الثانية المتضمنة فى اللقطة ـ التى يطلق عليها « مؤثر كوليشوف » ـ هى التى تكتسبها اللقطة فى تجاورها مع لقطات أخرى ، وأن هذه القيمة شديدة الأهمية ـ بالمقارنة مع القيمة الأولى ـ فى خلق العديد من المعانى والدلالات • لقد **استنتج أن المعنى فى السينما هو وظيفة يحققها شريط السليولويد ، وليس الواقع الموجود فى اللقطات ، وأن هذا المعنى يتخلق من خلال تتابع أجزاء هذا الشريط** ، وبالطبع فان جريفيث كان قد مارس هذه القاعدة على نحو فطرى فى كل أفلامه المهمة ، لكن **كوليشوف كان أول من منحها هذا الوضوح النظرى** ، والتأكيد على أنها القاعدة فى خلق المعنى السينمائى •

ذهب كوليشوف فى تجاربه الى مدى أبعد عندما استطاع أن **يخلق « منظرا طبيعيا صناعيا » من خلال « خلق جغرافيا غير حقيقية »** ، وذلك من خلال تجاور لقطات منفصلة تم تصويرها لأماكن مختلفة فى أوقات مختلفة • فى واحد من هذه التتابعات يرى المتفرج لقطة لرجل يتحرك من يمين الكادر الى اليسار ، فى أحد أجزاء موسكو ، ثم لقطة لامرأة تتحرك من يسار الكادر الى اليمين فى جزء آخر من المدينة ، ثم لقطة ثالثة لهما وهما يتصافحان فى جزء ثالث من موسكو ، وفى نهاية هذه اللقطة يشير الرجل الى شىء خارج الكادر ، ليرى المتفرج فى اللقطة الرابعة البيت الأبيض فى مدينة واشنطن ، ثم لقطة خامسة وأخيرة تصور الرجل والمرأة وهما يصعدان درج احدى كنائس موسكو المشهورة • وهكذا استطاع كوليشوف أن يخلق **ايهاما سينمائيا بالوحدة فى الزمان والمكان ، بالقطع بين خمس لقطات منفصلة لخمسة أماكن وأزمنة متباينة** • كما استطاع فى تجربة أخرى أن يؤلف جسد امرأة ، باستخدام لقطات منفصلة لأجزاء مختلفة من أجساد العديد من النساء •

ان ما توضحه تجارب كوليشوف تلك هو أن الزمان والمكان الحقيقيين فى السينما تابعان تماما لعملية التوليف ـ « **المونتاج** » ـ كما أطلق عليه السوفيت باستخدام الكلمة الفرنسية التى تعنى « **التجميع** »• وكما يشير **المؤرخ السينمائى رون ليفاكو** ، فان تجارب كوليشوف قد أوضحت أن قوة الترابط بين اللقطات فى المونتاج ليست كامنة فى توليف

الشريط السينمائى نفسه ، ولكنها نتيجة للطريقة التى يتم بها « ادراك » المتفرج لهذا التوليف ، لذلك فان **عملية المونتاج تحدث فى وعى صانع الفيلم والمتفرج على السواء** ، وبالطبع فان جريفيث كان أول من اكتشف التأثير النفسى العميق الذى يمارسه التوليف على المتفرج ، لكن السينمائيين السوفيت هم الذين استخلصوا القواعد النظرية لهذه العملية ، لكن الحقيقة أيضا هو أن نظرية كوليشوف عن المونتاج تجاوزت توليف جريفيث فى الطريقة التى وصفها سرجى ايزنشتين حينما كتب : « كانت اللقطات القريبة عند جريفيث قادرة على خلق الجو العام وسمات الشخصية واتاحة تصوير تبادل الحوار بين الشخصيات الرئيسية ، بالاضافة الى تحقيق ايقاع متوتر فى مشاهد المطاردات ٠ لكن جريفيث لم يستطع أن يتجاوز مستوى التصوير المباشر والموضوعى للواقع ، ولم يحاول أبدا أن يستولد معنى جديدا من خلال تجاور اللقطات » ٠ وبكلمات أخرى فان **توليف جريفيث كان فى خدمة السرد الروائى** الذى يتوقف عند سطح الواقع ، من أجل تطور الحبكة أو حكاية القصة ، ولم يكن الأسلوب « المجازى » فى فيلمه « التعصب » الا نوعا من الاستثناء ٠ لكن **مجموعة كوليشوف استطاعت أن ترى فى المونتاج وسيلة رمزية** ومعبرة ، يتم بها تجميع الصور المختلفة لخلق المجاز أو الرمز غير المتضمن فى الصور ذاتها ، وانطلاقا من هذا المفهوم الأساسى استطاع ايزنشتين وبودفكين ــ أكثر تلاميذ كوليشوف ذكاء ــ أن يواصلوا تأسيس نظرياتهم الخاصة عن المونتاج ، سواء من خلال الكتابة النظرية أو ممارسة صناعة الأفلام ، ولكن ليس قبل أن تقوم « ورشة كوليشوف » بنفسها بترجمة هذه النظريات الى ممارسة فعلية ٠

ففى عام ١٩٢٣ ، استطاعت الورشة توفير الفيلم الخام والمعدات اللازمة ، للبدء فى أول أفلامها الروائية ، الذى كان محاكاة ساخرة للأفلام البوليسية على الطريقة الأمريكية ، وهو الفيلم الذى يحمل اسم « **المغامرات العجيبة للسيد غرب فى أرض البلاشفة** » (١٩٢٤) ، **والذى أخرجه كوليشوف** ، وبالفعل فان هذا الفيلم يعتبر أشبه بالحقيقة التى وضعت فيها مجموعة الورشة كل اكتشافاتها السينمائية ، لكنه كان أيضا فيلما بارعا ومسليا فى هجائه للمفاهيم المغلوطة عند رجل الشارع الأمريكى عن الثورة البلشفية ٠ تحكى قصة الفيلم عن الأمريكى ، رئيس جمعية الشبان المسيحيين ، الذى يتجول فى موسكو السوفيتية فى رحلة عمل ، متوقعا أن المدينة تحتشد بالمجرمين والأشرار ، وفى مصادفة ساخرة فان عصابة من المنتمين للثورة المضادة تلتقى به ، ليرى السيد غرب فيها كل ما كان يتوقعه من فنون الفزع والرعب ، وعندما يرضخ لابتزازهم ،

ويكون على وشك تقديم مبلغ كبير من المال لهم ، يتم انقاذه على أيدى رجال الشرطة ، الذين يتيحون له أن يرى موسكو البلشفية الحقيقية • وقد حقق الفيلم نجاحا هائلا لدى الجمهور الروسى ، ولكنه أصبح اليوم ذا اهمية متواضعة نسبيا فى تاريخ السينما الكوميدية الصامتة •

قامت مجموعة كوليشوف أيضا بصنع **آخر افلامها الروائية** ، الذى كان من نوع الخيال العلمى المتسم بالغموض والتشويق ، والذى يحمل اسم « **شعاع الموت** » (١٩٢٥) **الذى أخرجه كوليشوف وكتبه بودوفكين** • تميز هذا الفيلم ببراعة تقنية مدهشة ، لكنه يبقى فى النهاية محاولة للتوليف بين مواد عديدة مأخوذة من مسلسلات سينمائية شهيرة ، مثل السلسلة الأمريكية « **مخاطر بولين** » ، وسلسلة « **فانتوماس** » الفرنسية • وربما لهذا السبب تعرض الفيلم للهجوم من قيادة الحزب الشيوعى تحت دعوى قلة كفاءته الأيديولوجية •

تفرقت مجموعة كوليشوف فى عام ١٩٢٥ ، على الأرجح كنتيجة لهذا الهجوم ، وأيضا لأن أعضاءها الرئيسيين أرادوا أن يصنعوا أفلامهم الخاصة • لكن كوليشوف استطاع فى العام التالى اخراج أكثر أفلامه الروائية شهرة فى الغرب ، وهو « **بقوة القانون** » (١٩٢٦) ، الذى قام بتمويله **اتحاد السينما الحكومى** « **سوفكينو** »، الذى تأسس فى عام ١٩٢٤ للاشراف على الشئون السينمائية فى كل الاتحاد السوفيتى من خلال التمويل الحكومى • اقتبس كوليشوف فيلمه بالاشتراك مع الناقد فيكتور شكلوفسكى ـ صاحب النزعة الشكلية ـ عن **القصة القصيرة** « **غير المتوقع** » **من تأليف جاك لندن** ، واستطاع هذا الفيلم أن يحقق **مزيجا بارعا من قوة العاطفة وهندسية الأسلوب** ، على الرغم من الميزانية الضئيلة التى خصصها له اتحاد السينما ، وتدور معظم أحداث الفيلم فى كوخ صغير بمنطقة نائية خلال الشتاء ، ليحكى قصة شخصين اضطرتهما الظروف الى قتل شخص ثالث لارتكابه جريمة اغتيال صديقين لهما • ليس هناك فى الفيلم أى أثر للتوليف بين خطوط متوازية لأحداث مختلفة ، كما أن الفيلم يكاد ألا يغادر هذا المكان المهجور ، ولكن كوليشوف استطاع من خلال المونتاج أن يحقق الاحساس باتساع المكان دراميا ، وهو ما يبدو أنه قد ترك أثرا واضحا على أسلوب **كارل دراير** فى فيلمه «**آلام جان دارك**» (١٩٢٨) • وكما كتب أحد النقاد المعاصرين لكوليشوف ، فان الدقة والاقتصاد فى فيلم « بقوة القانون » قد تحققا من خلال « **صيغة جبرية** رياضية **تبحث عن تحقيق أكبر قدر من التأثير بأقل قدر من المجهود** » • وللأسف ، فان الفيلم لم يلق ترحيبا من معظم النقاد الرسميين فى الاتحاد

السوفيتى ، كما أن الأفلام الثلاثة الصامتة التالية لكوليشوف لم تحقق نجاحا ، وكان فيلمه الناطق الوحيد ذو الأهمية من بين أفلامه الناطقة الأخرى هو « **العزاء الكبير** » (١٩٣٣) ، المقتبس بتصرف عن عدة قصص قصيرة للأديب الأمريكى **أو • هنرى** . وهو الفيلم الذى يبدو أن كوليشوف قد أراده أن يكون **قصة رمزية عن المأزق الذى يعيشه الفنانون السوفيت** تحت حكم **ستالين** • ومثل فيرتوف . فان كوليشوف قد واجه اتهامات بارتكاب « **النزعة الشكلية** » فى مؤتمر السينمائيين عام ١٩٣٥ ، **مما اضطره للاعلان عن استنكاره لأعماله الأولى ، وتخليه عن أفكاره حولها** • وقد استمر فى صنع الأفلام حتى عام ١٩٤٤ ، لتتم بعدها مكافأته على الولاء للحزب بتعيينه رئيسا للمؤسسة السينمائية الحكومية ، التى ظل يلقى فيها المحاضرات حتى عام وفاته فى ١٩٧٠ •

وعلى الرغم من أن كوليشوف قد ساهم فى صنع بعض الأفلام السوفيتية المهمة ، الا أن أهميته الكبرى تنبع من كونه نظريا ، أكثر من كونه ممارسا لصناعة الأفلام • لقد كان فى الحقيقة أول نظرى يحاول تطبيق نظرياته فى تاريخ السينما ، وهو ما يلخصه **بودفكين** بقوله : « **لقد كنا نصنع الأفلام ولكن كوليشوف هو الذى صنع فن السينما** » • (كتب كوليشوف بين عامى ١٩١٧ و ١٩١٩ ثمانية كتب ، وما يزيد على سبعين بحثا فى نظرية وممارسة السينما • ومن الناحية الفنية البحتة كان عالم النفس الأكاديمى **هوجو مونستربرج** هو أول أصحاب النظريات السينمائية فى كتابه « دراسة نفسية للسينما » الذى كتبه عام ١٩١٥ ونشره عام ١٩١٦) • وكما يقول **المؤرخ رون ليفاكو** ، فان أكثر من نصف المخرجين السينمائيين السوفيت الذين ظهروا بعد عام ١٩٢٠ — ومن بينهم **ايزنشتين وبودوفكين وبوريس بارنيت وميخائيل كالاتوزوف وسيرجى باراجانوف** (انظر الفصل السادس عشر) — كانوا من بين طلبة كوليشوف ، ويمكن تلخيص ميراثه لهم ولنا فيما كتبه عنه **بودوفكين** :

« كان كل ما يقوله هو : « فى كل فن توجد هناك فى البداية مادة خام ، ثم توجد بعدها طريقة لتشكيل هذه المادة بشكل يلائم طبيعة هذا الفن » ، ولقد كان كوليشوف يصر دائما على أن هذه المادة الخام فى السينما تتالف من قطع السليولويد الصغيرة ، وأن طريقة تشكيل هذه المادة هى جمع هذه القطع بنظام ابداعى ، كما **كان يصر على أن فن الفيلم لا يبدأ عندما يقوم الممثلون بالتمثيل ، ويقوم المصورون بالتقاط اللقطات ، فذلك عنده ليس الا اعدادا للمادة الخام ، ولكن فن الفيلم يبدأ من اللحظة**

التي يبدأ فيها المخرج في جمع هذه الأجزاء من الشرائط ، وبواسطة اتحادها معا بالعديد من الطرائق المختلفة ، فانه يحصل على نتائج مختلفة » ·

ان اكتشاف هذا المفهوم ، وبلورته على هذا النحو ، كان هو البداية التى قامت عليها السينما السوفيتية الصامتة وجماليات المونتاج · ولكن من الخطأ ــ وهو الخطأ الذى وقع فيه العديد من المؤرخين ــ أن نفترض أن فكرة المونتاج قد ولدت من ورشة كوليشوف ، أو من تأثير فيلم «التعصب» عليهم ، أو من خلال ما فرضته الظروف الاقتصادية من ندرة شرائط السليولويد · ولكن **فكرة المونتاج كانت فى قمة حيويتها فى الفن الطليعى بين عامى ١٩١٠ و ١٩١٨** · وكما **يشير ديفيد بوردويل** ، فقد كانت تلك هى الفترة العظيمة للتجريب ، الذى ينتمى الى **النزعات الفنية المستقبلية** والشكلية ، وهى النزعات التى كانت تنادى بأن الفن ينشأ عن تجزىء **الواقع واعادة تجميعه** ، وذلك عندهم كان هو جوهر عملية البناء الفنى ، علاوة على ذلك فان التوازى بين البناء عن طريق المونتاج ، والجدلية التاريخية الماركسية ، كان له تأثير كبير ، كما سوف نرى فى أعمال سيرجى ايزنشتين ·

سيرجى ايزنشتين

كان سيرجى ميخايلوفيتش ايزنشتين (١٨٩٨ ــ ١٩٤٨) مع د· و· جريفيث هما العبقريتان الرائدتان للسينما المعاصرة ، لكن على الرغم من تشابههما فى استخدام اللغة السينمائية ، وتفضيل العمل فى مجال الملاحم التاريخية ، الا أن الاختلاف عميق بينهما أيضا ، فقد كان جريفيث يميل الى النزعة العاطفية التى تمد جذورها فى قيم الطبقة المتوسطة للعصر الفيكتورى ، وكانت أفلامه لذلك ثورية فى شكلها ، رجعية فى مشاعرها ، كما كان هناك الملايين من المشاهدين الذين يرغبون فى مشاهدة أفلامه · على العكس **كان ايزنشتين مثقفا ثوريا معاصرا صنع أفلاما قليلة لم يرها الا عدد محدود من المثقفين، لكنها تركت أثرا لا يمحى على التاريخ وعلى السينما على السواء** · وبينما كان جريفيث لا يملك ثقافة مدرسية ، مما جعله يعمل بشكل فطرى ، فان ايزنشتين كان ينتمى الى حركة النهضة المعاصرة التى تهتم على نحو بالغ بالنهم الى الثقافة والمعرفة·وعلى الرغم من انه لم يكمل الا سبعة أفلام طوال الثلاثة والعشرين عاما من حياته الفنية ، فان تأثير هذه الأفلام وتأثير كتاباته النظرية على الشكل السينمائى ذاته كان عظيما على تاريخ السينما ، لا يدانيه

فيه فنان آخر باستثناء جريفيث . **لقد اكتشف جريفيث فى التوليف البناء الروائى الأساسى للسينما ، لكنه استخدمه بطريقة محافظة ، لكى يحكى قصصا تنتمى الى عالم القرن التاسع عشر ، أما ايزنشتين فقد صاغ نظرية تجديدية واعية فى التوليف ، أسسها على اكتشافات علم النفس فى الادراك ، كما أسسها أيضا على الجدلية التاريخية الماركسية** ، وهى النظرية التى أتاحت للسينما أن تعبر عن الأفكار للمرة الأولى باستخدام وسائلها الخاصة ، دون أن تستعير المادة أو الشكل من أى وسيط فنى آخر . ومثل جريفيث فان ايزنشتين أهدى العالم مجموعة من الأفلام هى من بين أعظم الانجازات الجمالية فى تاريخ السينما على الاطلاق .

سنوات البحث عن الشكل والأسلوب

ولد ايزنشتين فى ريجا باقليم لاتفيا عام ١٨٩٨ ، لأب كان مهندسا معماريا ناجحا ، وعلى الرغم من اهتمام ايزنشتين منذ صباه بالفن وعالم السيرك ، الا أنه تلقى دراسته فى معهد الهندسة المدنية فى بتروجراد ، وحين قامت الثورة ضد القيصر فى فبراير ١٩١٧ وأغلق المعهد أبوابه ذهبت عائلة ايزنشتين الى أوربا الغربية ، بينما التحق ايزنشتين بالجيش الأحمر ليعمل مهندسا،وبعد عام قضاه فى بناء الجسور خلال الحرب الاهلية. عاد الى ميوله الأولى ليعمل فى عام ١٩١٩ فنانا يرسم الملصقات الثورية التحريضية ، وليساعد فى اقامة عروض مسرحية للهواة للجنود ، وبالصدفة قابل صديقا قديما لتأتيه الفرصة ليصبح مصمما للديكور ، ثم مخرجا لمسرح « **بروليتكالت** » بموسكو (والذى أنشىء عام ١٩١٧ تحت اسم « المنظمات التعليمية والثقافية البروليتارية » ، وهو المسرح الذى أصبح ــ بعد ثورة أكتوبر ــ مؤسسة حكومية تابعة لوزارة التعليم ، ومثل العديد من المؤسسات الثورية قام ستالين بحله بعد توليه السلطة عام ١٩٣٢) .

لقد كان مفهوم هذا المسرح ــ الذى ينقسم الى مائتى شعبة محلية ــ قد تأسس خلال الثورة ، من أجل تحقيق « **استبدال ثقافة بروليتارية خالصة بالثقافة البورجوازية للعصر القصرى** » . وعندما التحق ايزنشتين بهذا المسرح ، وجد فيه مكانا يحتشد بالتجارب والأفكار الطليعية فى الفن ، حيث يقوم المخرج المسرحى الشهير **كونستانتين ستانسلافسكى** (١٨٦٣ ــ ١٩٣٨) بالقاء محاضرات يومية عن طريقته فى **التمثيل الطبيعى،** بينما كان المخرج البارز **فسيفولود مايرهولد** يقوم بالقاء محاضرات أخرى تهاجم النزعة الطبيعية عند ستانسلافسكى وتدعو الى مسرح غير تقليدى ، مسرح لا يستخدم اللغة وانما يستخدم حركة الجسد فيما أسماه مايرهولد

طريقة « **الآليات الحيوية** » ، بالاضافة الى استخدام كل مصادر عروض السيرك والكوميديا المرتجلة « **كوميديا ديلارتي** » · وبالاضافة الى ستانسلافسكي ومايرهولد ، كان هناك أيضا الشاعر والكاتب المسرحي المستقبلي **فلاديمير ماياكوفسكي** يقوم بشرح أفكاره الجمالية الثورية ، وكذلك الممثل والمخرج **ميخائيل تشيكوف** ومحاضراته عن الفلسفة الهندسية واليوجا· كل ذلك علاوة على ندوات أسبوعية ، حول الماركسية وعلم النفس الفرويدى ونظريات بافلوف فى ردود الأفعال ·

تأثر ايزنشتين فى البداية بمايرهولد الذى لم يعد للعمل فى السينما بعد فيلميه اللذين أخرجهما قبل الثورة ، لكن ايزنشتين كان يتحدث عنه دائما بوصفه « **الأب الفنى** » ، حتى بعد أن أدين مايرهولد خلال الفترة الستالينية (فقد تمت تصفية مسرح مايرهولد فى يناير ١٩٣٨ بعد أن أعلن رفضه الالتزام بالواقعية الاشتراكية ، وقبض عليه ، كما اغتيلت زوجته الممثلة زينايدا رايخ ، ليتم اعدام مايرهولد نفسه فى سجن موسكو فى فبراير ١٩٤٠ ، وعلى الرغم من خطورة الاعلان عن الاعجاب بمايرهولد خلال تلك الفترة ، فان ايزنشتين ظل وفيا له ، ويقال انه هو الذى أنقذ مذكرات مايرهولد باخفائها فى حوائط بيته) ، كما كان **مايرهولد** يقول ان « **كل أعمال ايزنشتين تمد جذورها فى المعمل الذى عملنا فيه سويا كاستاذ وتلميذ** » ، كان ما تعلمه ايزنشتين من مايرهولد فى جوهره هو **امكانية الجمع بين طريقتين فنيتين تبدوان متعارضتين** ، مثل الجمع بين الالتزام بنظام شديد الدقة والصرامة ، والارتجال التلقائى، فى وقت واحد ، وطبقا لطريقة مايرهولد فى التمثيل ، فان التلقائية كانت جزءا حيويا من نظامه الصارم ، وكما يقول الناقد **بيتر وولين** ، فان هذا المفهوم مستمد من مصادر عديدة ، مثل **اكتشافات بافلوف فى ردود الأفعال الفسيولوجية والسيكولوجية** ، وكذلك مذهب تيلور (الذى يقوم على دراسة حركات العمل من أجل زيادة الانتاج، وهو المذهب الذى تم اختراعه فى أمريكا) ، بالاضافة الى الكوميديا المرتجلة الايطالية ، والفلسفة البراجماتية كما أسسها **وليم جيمس** ، وأداء **دوجلاس فيربانكس** الأكروباتى فى أفلامه ، ومسرح العرائس الألمانى ، والمسرح اليابانى والصينى · لقد كان لقاء ايزنشتين مع طريقة « الآليات الحيوية » هى نقطة البداية فى اهتمامه النظرى ، الذى امتد طوال حياته ، بالتأثيرات النفسية التى تحققها التجربة الجمالية ، أو بكلمات أخرى فقد كان يبحث دائما عن اجابة لسؤال حول مجموعة المؤثرات الجمالية التى يمكن جمعها معا لتحقيق استجابة محددة لدى المتلقى فى ظل شروط معينة ·

لقد كان شغل ايزنشتين الشاغل بهذه الظاهرة مستمرا طوال حياته ، وقد وجد التشجيع فى مقتبل حياته الفنية عن طريق صديقه وزميله فى مسرح « بروليتكالت » وهو **سيرجى يوتكيفيتش** (١٩٠٤ ـ ١٩٨٥) ، الذى سوف يصبح مخرجا سينمائيا بارزا خلال فترة الأفلام الناطقة • وقد كان يوتكيفيتش أيضا هو الذى أتاح الفرصة لايزنشتين لكى يعمل فى تصميم الديكور فى **مسرح الورشة المستقبلى**،حيث تعرف على أسلوب استخدام **الأقنعة الهزلية** ، الذى رسخ فى ذهنه مفهوم « **تنميط** » **الشخصية** الذى كان شديد الأهمية فى أفلامه الأولى•وقد كان يوتكيفيتش هو الذى قدم ايزنشتين لمجموعة « **مصنع الممثل الغريب** » ، وهى الحركة المسرحية المستقبلية التى كان يديرها **جريجورى كوزنتسيف** ، **وليونيد تراوبرج** (الذى سوف يساهم فى اخراج وكتابة العديد من الأفلام السوفيتية المهمة خلال العشرينيات والثلاثينيات) ، وهى الحركة المسرحية التى تقوم على الجمع بين عناصر السيرك والكاباريه والصالة الموسيقية (الميوزيك هول) ، بالاضافة الى أفلام المغامرات الأمريكية وأفلام الكوميديا الحركية (السلاب ستيك) • **ولقد ظهر تأثر ايزنشتين بمجموعة** « مصنع الممثل الغريب » عندما أخرج **أولى مسرحياته فى** « بروليتكالت » عام ١٩٢٣ تحت اسم « **الرجل الحكيم** » ، وهو العرض المقتبس عن مسرحية **لألكسندر أوستروفسكى** (١٨٢٣ ـ ١٨٨٦) • أخذ ايزنشتين من المسرحية التى تنتمى للقرن التاسع عشر الهيكل العام للحبكة ، وأعاد تنظيمها ليس فى فصول أو مشاهد ، وانما فى سلسلة من النمر تشبه نمر السيرك أو الكباريه ، وتقوم كل نمرة على **الجمع بين عدة عناصر تبدو متنافرة** • لقد كان المسرح معدا ليشبه حلبة السيرك بكل معداته التقليدية لأداء فنون الأكروبات ، بالاضافة الى اسكتشات تهريجية ، وأصوات الضجيج العالية التى تحاكى أصوات « العصر الصناعى الجديد » ، وأيضا الألعاب النارية التى تنفجر تحت كراسى المشاهدين • كما أضاف ايزنشتين **فيلما قصيرا** (كان ذلك هو أول أفلامه) الذى يحاكى فيه جريدة « سينما الحقيقة » عند دزيجا فيرتوف ، احتفظ فيرتوف نفسه بذلك الفيلم تحت فقرة بعنوان « **يوميات جلوموف** » فى العدد رقم ١٦ من جريدته السينمائية) •

أطلق ايزنشتين على طريقته تلك ، فى **الهجوم على الذوق التقليدى للجمهور** ، تعبير « **مونتاج التجاذب** » (الذى يعنى الجمع بين عدة عناصر متناقضة لكن تجاورها يخلق ارتباطا ذهنيا محددا لدى الجمهور) • وفى محاولة لشرح هذا المفهوم نشر ايزنشتين عام ١٩٢٣ بيانه النظرى الأول

فى جريدة « ليف » الراديكالية الأدبية ، التى كان يصدرها ماياكوفسكى (واسم الجريدة هو اختصار لما يسمى « الجبهة اليسارية للفنون » ، والتى كانت تضم مجموعة تعارض المفاهيم المثالية للفن ، وتراها على أنها من منتجات الثقافة البورجوازية ، وكانت ترفض على وجه الخصوص الواقعية السلبية والذاتية والنزعة النفسية فى الفن ، وتعلى من شأن التحريض المباشر الذى يعيد صياغة الحياة والعادات ، وقد انحلت هذه المجموعة فى نهاية العشرينيات لاتهام ستالين لها بالانحراف نحو النزعة الشكلية) • فى هذا البيان كتب ايزنشتين بحثه الطويل ، عن مقياس علمى يقيس به التأثيرات الوجدانية للعمل الفنى لدى المشاهد ، ويقول انه قد وجده أخيرا فى « مونتاج التجاذب » :

« فى مثل هذا النوع من الجمع بين العناصر المختلفة ، فان دقات الطبول لها نفس الأهمية التى يتمتع بها مونولوج لروميو ، وان مقعدا صغيرا أمام المدفأة ليس أقل شأنا من مدفع يطلق قذائفه فوق رأس المتفرج •••• ان التجاذب هو كل عنصر يدخل فى عملية الجمع ، المحسوبة بدقة بين عناصر مختلفة ، لتحقيق تأثير الصدمة الوجدانية لدى المشاهد » • كما كتب ايزنشتين أيضا أن هذه العناصر ــ التى تنصهر معا فى وحدة واحدة ــ يمكن أن تستخدم لتحقيق « مستوى جديد من التوتر » فى التجربة الجمالية • لذلك فانه قبل أن يصنع أفلامه المهمة قدم صياغة لنظريته الفطرية عن المونتاج ، التى يمكن بواسطتها الجمع بين وحدات عشوائية مستقلة لتحقيق تأثير وجدانى متكامل ، يختلف تماما عن عناصره الأولى ، وكلما كان ايزنشتين يزداد تأثرا بنظريات فرويد (مؤسس التحليل النفسى) وايفان بافلوف (مؤسس علم نفس ردود الأفعال) ، فانه استطاع أن يستبدل بمفهوم « عناصر التجاذب » مفهوم « الصدمات أو المؤثرات » ، والتى كانت ــ كما يلاحظ بيتر وولن ــ شديدة الالتصاق باهتمامه الماركسى بالعناصر التحريضية فى العمل الفنى •

كانت التجربة المسرحية الثانية لايزنشتين هى « هل تسمعين يا موسكو » ، وهى من تأليف سيرجى تريتياكوف ، والتى تدور حول أحداث ثورية معاصرة فى بافاريا ، والتى أطلق عليها ايزنشتين مصطلحا يعنى « أداة التحريض وصدمة المتفرج » • كانت هذه المسرحية مثل مسرحيته السابقة « الرجل الحكيم » تحتوى على عدة عناصر سينمائية ، من بينها أداة تنقل اهتمام المتفرج بسرعة من نقطة محددة على خشبة المسرح الى نقطة أخرى • وكما يشير يون بارنا فى كتابه عن سيرة حياة ايزنشتين ، فانه كان من الواضح أن ايزنشتين قد اقترب من الحدود حيث

يلتقى **المسرح والسينما** ، وحيث بدأت السينما ذاتها فى جذب اهتمامه ، وفى **مسرحيته الأخيرة** ذهب الى مدى أبعد فى تحقيق سلسلة من مؤثرات الصدمات الجمالية ، من خلال مسرحية تريتياكوف التحريضية « **اقنعة الغاز** » ، التى قام ايزنشـتين بعرضـها فى مصانع انتاج الغاز ، حيث يجلس المشاهدون على ارائك بين الآلات ، بل ان المسرحية تنتهى بوصول العمال الحقيقيين لوردية الليل ليبدأوا العمل ، بينما يغـادر الممثلون المسرح • لكن المسرحية لم تنجح بسبب تضاؤل الممثلين الى جانب الآلات العملاقة ، لكن هذا الفشل هو الذى أقنع ايزنشتين بأن الشكل المسرحى ـ فى أقصى حدوده الثورية ـ لا يستطيع تحقيق مفاهيمه عن المونتاج تحقيقـا متكاملا ، وهو ما جعله يكتب تلك العبارة الموحية فى جريدة « ليف » عام ١٩٢٣ : « ان المسرح كوحدة مستقلة داخل الاطار الثورى ليس هو موضع البحث ، فمن العبث أن تحاول تطوير محراث خشبى وانما ينبغى عليك أن تجد « محراثا آليا » •• » •

من المسرح الى السـينما

جاء هذا « المحراث الآلى » الى ايزنشتين عام ١٩٢٤ ، عندما قرر « مسرح بروليتكالت » أن يمول انتاج سلسلة من ثمانية أفلام تحمل عنوانا واحدا هو « نحو دكتاتورية البروليتاريا » ، بهدف تسجيل تاريخ انشاء الحزب الشيوعى من نهاية القرن التاسع عشر وحتى عام ١٩١٧ • كان نص أحد هذه الأفلام قد أعده **فاليرى بليتيوف** المخرج بالمسرح ، الذى دعا ايزنشتين لكى يساعده فى المشروع ، وهو المشروع الذى تحول فى النهاية الى **فيلم** « **الاضراب** » (أنتج عام ١٩٢٤ وعرض عام ١٩٢٥) ، ليـكون **اول أعمال ايزنشتين السينمائية** • كان من المفترض أن يكون « الاضراب » هو الفيلم الخامس من السلسلة ، لكنه كان الأول والأخير الذى تم صنعه منها • وكان ايزنشتين قد شاهد بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٢٤ عددا ضخما من **أفلام التعبيرية الألمانية والأفلام الأمريكية** فى موسكو ، وكان من بينها أفلام **جريفيث** (الذى كتب عنه ايزنشـتين فيما بعد أن « كل ما فى الأفلام السوفيتية يجد جذوره فى فيلم « **التعصب** » •• » • وفى الحقيقة أن كثيرين من دارسى السينما يؤكدون اليوم أن القصة المعاصرة فى فيلم « التعصب » هى التى أوحت لايزنشتين بفيلم « الاضراب ») ، كما كان ايزنشتين قد تلقى تدريبه الأول لعدة أسابيع فى مارس ١٩٢٣ مع صديقته **استر شاب** (١٨٩٤ ـ ١٩٥٩) ، المونتيرة البارعة التى كانت تقوم آنذاك باعادة توليف فيلم **فريتز لانج** « **دكتور مابيوزه المقامر** » ، لاعداد نسخة العرض

العام فى موسكو تحت اسم « **التعفن البراق** » ، (لقد قامت شاب بتغيير المشهد الأخير لمعركة مابيوزه مع الشرطة ، لتحوله الى تمرد الطبقات الفقيرة فى الشوارع) • بالاضافة الى ذلك ، فان ايزنشتين قد واظب على الحضور فى **ورشة كوليشوف** لمدة ثلاثة شهور فى شتاء ١٩٢٢ ــ ١٩٢٣ ، لكن الحقيقة أن **ايزنشتين كان لديه معلومات قليلة جدا عن العناصر التقنية لصناعة الأفلام** عندما بدأ العمل فى « الاضراب » ، ومع ذلك فانه قام ــ على نحو مشابه لما فعله جريفيث ــ بالتدريب على يد أفضل مصور سينمائى فى استوديوهات « جوسكينو » **وهو ادوارد تيسيه** (١٨٩٧ ــ ١٩٦١) ليبدأ معه تعاونا فنيا ممتدا يساوى فى أهميته التعاون بين جريفيث وبيتز ، لكنه قبل أن يتلقى أية معلومات عن الطريقة التى يمكنه بها استخدام المعدات السينمائية ، كان قد قام ببحث مستفيض فى موضوع فيلمه ، وكتابة السيناريو بكل تفاصيله الدقيقة •

فى هذا السيناريو كان ايزنشـــتين ينوى أن يصنع فيلما يمثل **هجوما ثوريا على « السينما البورجوازية »** ، التى كانت تعنى بالنسبة له السينما الروائية كما كان الغرب يصنعها آنذاك ، ولتحقيق هذا الهدف فان « **الاضراب** » الذى يتحدث عنه عنوان الفيلم هو **اضراب رمزى أكثر منه اضرابا تاريخيا** ، على الرغم من أن كل المشاهد تم تصـــويرها فى المواقع الحقيقية ، علاوة على ذلك فان ايزنشتين **لم يقدم بطلا فرديا وانما قدم بطولة جماعية** ، فقد كان كل أبطال الفيلم هم العمال المضربون فى نضالهم ضد نظام المصنع القمعى والوحشى ، ولم يكن هناك أحد منهم ينفرد بأهمية أكثر من الآخر سواء على مستوى أحداث القصة ، أو بالأسلوب الذى عالجها به ايزنشتين ، لكن الأهم هو محاولة ايزنشـــتين تقديم **صياغة لما أسماه « الرابطة التى لا تنفصم » بين الجدل الماركسى والشكل السينمائى** ، لهذا فقد وضع خطة للفيلم كله على أنه سلسلة من مونتاج « **العناصر المتجاذبة المتنافرة** » ، أو « **مؤثرات الصدمة** » ، التى يريد بها تحريض المتفرج على التوحد مع العمال المضربين • وكما صنع فى مسرحياته السابقة ، فان هذا المونتاج بدا فى بعض أجزاء الفيلم نوعا من الحيل ، **هدفها جذب انتبـــاه المتفرج بطريقة مباشرة وعنيفة أحيانا** ، لكننا أيضـــا نرى محاولته الطموح فى خلق نوع من **المجاز السينمائى** المتفرد ، من خلال تجاور صورتين أو أكثر ، لكى يوحى بمعنى يختلف عن المعنى المتضمن فى كل منهما على حدة • ولقد كان ذلك يمثل **المرحلة الأولى فى ممارســـة المونتاج الأكثر تعقيدا وتركيبا ، الذى سوف يكون الدعامة الرئيسية التى بنى عليها افلامه العظيمة التالية** •

وعلى الرغم من أن « الاضراب » يحتوى على عناصر من السيرك ، وأخرى تميل الى تضخيم الواقع والمبالغة فيه — وهى العناصر التى تعود الى خبرات ايزنشتين المسرحية — فان الفيلم يطور طريقة **لا روائية فى** السرد ، يبدو فيها واضحا تأثير **فيرتوف ومدرسة « السينما العين »** (**على الرغم من محاولة ايزنشتين فيما بعد تضخيم العنصر التحريضى فى عمله مما دفعه الى القول : « اننى لا أؤمن « بالسينما العين » ولكنى أؤمن « بالسينما القبضة »**) ، كما تبدو أيضا تأثيرات تجارب **كوليشوف** ٠

تبدأ اللقطات الأولى من الفيلم بمونتاج للمداخن ، والآلات الضخمة ، وملاك المصنع الأشرار ، والعمال الطيبين المقموعين ، وسرعان ما نكتشف ان العمال يدبرون خطة للاضراب ، بينما تقوم ادارة المصنع من ناحيتها بالاتفاق مع عملاء ومرشدين لكى يخترقوا صفوف العمال ، وتندلع شرارة الاضراب عندما يقوم عامل بالانتحار ، ويغلق المصنع أبوابه ويشعر العمال المضربون للمرة الأولى فى حياتهم بالاستمتاع بالراحة ، لكن ملاك المصنع يدبرون لايقاف الاضراب عن طريق العنف ، بينما تقوم الشرطة بمحاولة التفاوض مع زعماء الاضراب ، بينما تقوم فى الوقت ذاته باثارة حوادث الشغب بواسطة بعض المجرمين ، لكن العمال يرفضون الاذعان لهذه الوسائل جميعها على الرغم من المجاعة التى بدأوا فى المعاناة منها ، مما يدفع الشرطة الى أن تقوم بغزو مسلح لعنابر العمال ، يموت فيها كل العمال وعائلاتهم ، **وينتهى الفيلم بالمشهد الشهير الذى يستخدم المونتاج لتصوير الوحشية الهائلة للسلطة ، عن طريق التوازى بين لقطات لقطيع من الحيوانات المذبوحة فى السلخانة ، وجثث العمال بعد فض الاضراب ،** لتأتى اللقطة الأخيرة التى تصور مسرح الأحداث من بعيد أمام عنابر العمال ، حيث تتناثر المئات من جثث الرجال والأطفال ٠

لقد كان « **الاضراب » هو أول فيلم سوفيتى ثورى يستخدم الجماهير كبطل للفيلم** ، وعلى الرغم من أن النقاد اتهموه بالنزعة الشكلية ، فان تأثيره التحريضى على القليلين الذين شاهدوه كان تأثيرا هائلا ، حتى ان ايزنشتين قد أطلق على الفيلم تعبير « أكتوبر السينما » ، بل ان الأكثر أهمية أن **فيلم « الاضراب » قد بدأ بالفعل الفترة الكلاسيكية للسينما السوفيتية الصامتة** ، فى وقت كانت فيه السينما الصامتة فى الغرب تكاد تصل الى ذروتها ٠ ففى أمريكا وعندما جاء عام ١٩٢٤ كان جريفيث قد حقق بالفعل أفلاما عظيمة ، كما كان فنانون مثل جريفيث ، واريك فون سترهايم ، وروبرت فلاهارتى ، وشارلى شابلن ، وباستركيتون ، يعملون جميعا فى بعض أفلامهم المهمة (مثل أفلام « أمريكا » ، و «الجشع» ،

و « موانا » ، و « حمى البحث عن الذهب » ، و « شرلوك الصغير » على الترتيب) . كما كانت السينما الألمانية قد بدأت فى تجاوز المدرسة التعبيرية ،لتدخل الى الواقعية الجديدة مع فيلم مورناو « الرجل الأخير » ، وشهدت تلك الفترة الازدهار الفنى لفنانين مثل مورناو وارنست لوبيتش وفريتز لانج . أما فى فرنسا فقد كانت السينما الطليعية قد بلغت قمتها مع أفلام مخرجين مثل جيرمان دولاك ، ولوى ديلوك ، وجان ابستين ، ومارسيل ليربييه ، وجاك فيديه ، ورينيه كلير (فى عام ١٩٢٤ ظهر الفيلمان الفرنسيان المهمان « استراحة » لكلير و « الباليه الميكانيكى » لفرنان ليجيه) ، أما السينما الايطالية الصامتة فقد بلغت ذروتها بسلسلة الأفلام التاريخية المبهرة فى فترة ما قبل الحرب ، لتبدأ انحدارها قبل حلول عام ١٩٢٤ بوقت طويل ، لكن السويد كانت ما تزال تشهد شفق الفنانين العظماء مثل فيكتور سيوستروم وموريتز شتيللر ، لذلك كله فان **السينما السوفيتية الصامتة قد جاءت فى وقت متأخر بالمقارنة مع قريناتها فى الغرب** ، وكان السبب الرئيسى فى ذلك هو الاضطراب الاقتصادى والاجتماعى الذى حدث مع ثورة ١٩١٧ والحرب الأهلية ، ولكن بحلول عام ١٩٢٤ ، وعلى الرغم من أن الفيلم الخام والمعدات السينمائية كانا مايزالان نادرين ، الا أن وسائل التوزيع السينمائى كانت قد عادت الى استقرارها ، وأعيد فتح دور العرض التى كانت موجودة منذ فترة ما قبل الثورة (ويبلغ عددها حوالى ٢٥٠٠ دار عرض) ، وكانت صناعة السينما السوفيتية على استعداد لكى تبدأ فترة من التطور الابداعى .

انتاج فيلم « المدرعة بوتمكين »

كان عام ١٩٢٥ موافقا للذكرى العشرين **لثورة ١٩٠٥ المجهضة ضد نظام القيصر** ، لذلك قررت لجنة الاحتفال بهذه المناسبة تمويل سلسلة من الأفلام التى تحيى ذكرى هذه الثورة ، وبسبب نجاح فيلم «الاضراب» فان ايزنشتين قد تم اختياره ليخرج أهم هذه الأفلام التذكارية تحت اسم « **عام ١٩٠٥** » ، الذى كان من المفترض أن يقدم استعراضا تاريخيا لكل وقائع الانتفاضة ، بدءا من الحرب الروسية اليابانية فى يناير ، الى سحق التمرد العسكرى فى موسكو فى ديسمبر . **بدأ ايزنشتين التعاون مع نينا أجايا نوفاشاتكو** (المولودة عام ١٨٨٩) ، والتى كانت تعمل فى الدعاية الثورية مع البلاشفة ، واستعان بها ايزنشتين لمشاركتها الفعلية فى ثورة ١٩٠٥ ، لينتهى الى سيناريو من مائة صفحة يغطى عشرات الأحداث التى وقعت فيما لا يقل عن ثلاثين مكانا مختلفا من موسكو الى سيبيريا الى القوقاز . بدأ التصوير بالفعل فى لينينجراد فى يونيو ١٩٢٥،

لكن الطقس السيىء حال دون استكمال الفقرات التى تتناول الاحداث التى وقعت فى شمال البلاد ، لذلك ذهب ايزنشتين ومجموعته الى الجنوب بحثا عن مواقع تصوير أكثر شمسا وضوءا ، فى البداية أخذ ايزنشتين طاقم التصوير الى مدينة باكو ثم الى ميناء أوديسا على البحر الاسود ، حيث كان من المفترض أن يتم هناك تصوير مشهد من اثنتين وأربعين لقطة ، يمثل تمرد المدرعة بوتمكين والأحداث الدموية التى أعقبت هذا التمرد ، **ولكن عندما وصل ايزنشتين الى أوديسا استحوذ عليه منظر السلالم الرخامية الهائلة التى تطل على الميناء ، حيث قام الجنود بقتل المواطنين الذين أيدوا التمرد** ، ولأن ايزنشتين فشل فى استكمال الفقرات التى تتناول الأحداث التى وقعت فى الشمال ، ولأنه كان مضطرا للانتهاء من فيلمه قبل حلول منتصف ديسمبر ، فانه **اتخذ القرار المصيرى بأن يقتصر فيلمه الذى يعالج أحداث الثورة على هذه الفقرة وحدها** ٠

لقد نال فيلم « **المدرعة بوتمكين** » (١٩٢٥) الذى أنجزه ايزنشتين فى هذا السياق وصفا بأنه النموذج الأكثر اكتمالا وبلاغة فى البناء السينمائى عبر كل تاريخ السينما ، وبالفعل فان هذا الفيلم **مع « مولد أمة** (١٩١٥) و « **المواطن كين** » (١٩٤١) **تشكل أهم الأفلام** واكثرها تأثيرا فى تاريخ السينما ، كما أن المونتاج فى « المدرعة بوتمكين » يمثل قفزة شديدة الحيوية اذا ما قورن مع تجاور اللقطات الأكثر بساطة فى فيلم « الاضراب » ٠ لقد خلق ايزنشتين حقا تقنيات جديدة تماما فى التوليف ، لم يشهد فيلمه الأول الا بعض لمحات منها ، وهى التقنيات التى تعتمد على الاثارة النفسية وليس منطق السرد الروائى ، وهى الاثارة التى تهدف الى توصيل احساس وجدانى محدد الى المتفرج ، علاوة على ذلك فان التأثير الثورى للفيلم قد شجع مجموعة كبيرة من صناع الأفلام لتنطلق السينما السوفيتية الى آفاق عالمية ، حيث حصلت على موقع متميز لم تعرفه من قبل ٠

استغرق تصوير فيلم « بوتمكين » عشرة أسابيع (من بينها أسبوع لمشهد سلالم أوديسا) وأسبوعين للتوليف الذى لم يتم انجازه ــ على عكس الأسطورة الشائعة ــ اعتمادا على أية خطة مسبقة وجاهزة سلفا ، وربما كان ايزنشتين نفسه قد جعل الناس تصدق هذه الأسطورة من خلال مقالاته التحليلية عن المونتاج فى فيلمه ، والتى ظهرت فى كتاباته النظرية اللاحقة ، ولكن الحقيقة أن **فيلم « بوتمكين » كان ، مثل « مولد أمة » و « المواطن كين » ، تجسيدا لطاقة ابداعية خلاقة ، وليس لخطة نظرية واعية** ٠ كانت النسخة النهائية من الفيلم تستغرق ٨٦ دقيقة من العرض ،

وتحتوى على ١٣٤٦ لقطة ، وهو رقم كبير اذا ما قورن بفيلم « مولد أمة » الذى يستغرق عرضه ١٩٥ دقيقة • ويحتوى على ١٣٧٥ لقطة ، أو بأى فيلم أمريكى عادى من أفلام عام ١٩٢٥ الذى كان طوله يبلغ تسعين دقيقة ويحتوى على حوالى ٦٠٠ لقطة • من الواضح اذن أن **أكثر العناصر اهمية فى « بوتمكين » هو التوليف ، ولكن من الخطا أيضا أن نفترض أن اهتمام ايزنشتين بالمونتاج قد جعله يهمل العناصر التصـــويرية أو البنائية فى فيلمه** ، فالحقيقة أن ايزنشتين قد قام بتكوين كل كادر من « بوتمكين » بعين فنان تشـكيلى يهتم بتوزيع الاضـاءة والكتلة وبالبناء الهندسى (مثل المثلث والدائرة والتكوين القطرى المائل ، التى كانت من أهم الموتيفات البصرية الأساسية عنده) •

ومع ذلك ، فان الفيلم الذى صـنعه ايزنشتين من هذه الكادرات الجميلة ، كان فى الأساس فيلما سياسيا يهدف الى اجتذاب القطاع الأكبر من الجمهور • وعلى الرغم من أن أحد النقاد المعاصرين للفيلم وصف « بوتمكين » بأنه « فيلم تحريك سياسى له بناء هندسى » ، فان الحقيقة هى أن الفيلم شـديد التعقيد فى قدرته على اللعب على أوتار استجابة المشاهدين ، علاوة على ذلك فبينما كان ايزنشتين ـ مثل جريفيث ـ شديد الاهتمام بدقة التفاصيل التاريخية فى فيلمه (الى درجة أنه قابل أشخاصا عديدين من الذين نجوا من تمرد بوتمكين ومذبحة أوديسا) ، الا أن ايزنشتين كان ـ مثل جريفيث أيضا ـ قادرا تماما على تحوير الأحداث التاريخية لكى تصبح ملائمة لعقائده الفكرية ، ان هذا يوضح لنا أيضـــا كيف أن « الواقعية » الســـوفيتية كانت فى جذورها سينما أيديولوجية جماهيرية ، تعلن بوضوح عن أهدافها التحريضية الثورية والتعليمية • لقد كانت بكلمات أخرى **سينما للدعاية السياسية وشرح التعاليم الثورية** ، واذا كان ايزنشتين قد خضع لهذا التيار ، فان ذلك لا يثير الدهشة لأنه كان عندئذ ماركسيا ملتزما ، يعتمد نشاطه السينمائى اعتمادا كليا على تمويل واشراف الدولة ، لكن ما يثير دهشتنا حقا هو **أنه قد ظل دائما راغبا فى أن يسمو الى آفاق أبعد بكثير مما تطمح اليه هذه السينما الدعائية** •

البناء السينمائى فى فيلم « المدرعة بوتمكين »

كان فيلم « بوتمكين » مثل فيلم « الاضراب » دراما عن حدث تقوم به الجماهير ويتصدره بطل جماعى ، كما تم تصويره بممثلين غير محترفين

فى مواقع حقيقية (وطبقا لنظرية ايزنشتين فى تنميط الشخصيات فان أهمية الممثل ليست فى تمثيله فردا بل نمطا ، كما ان الممثل ليس الا أحد عناصر التكوين داخل الكادر ، وهى العناصر التى لا تستمد معناها الا من خلال المونتاج ، كما أنه استخدم التنميط لكى يقدم السمات العامة لأنماط الناس ، حيث يبدو النمط أشبه بالقناع ، وحيث يعرف المتفرج على الفور بمجرد أن يرى ممثلا على الشاشة ما الرمز الذى يجسده هذا الممثل) . لقد كتب ايزنشتين فى فترة لاحقة عن تلك المسحة التسجيلية فى الفيلم بأن « المدرعة بوتمكين » يشبه « وقائع أو جريدة سينمائية لحدث ما ، ولكن باستخدام عناصر الدراما » ، ولقد كان هذا الفيلم — على عكس فيلم « الاضراب » — متميزا بالبناء الصارم ، فهو ينقسم الى **خمس حركات أو فصول** يبدو التماثل البنائى فيها شديد الدقة . يبدأ **الفصل الأول بعنوان « رجال وديدان »** ، حيث نرى صورة توضح اضطراب الطبيعة عندما **تصطدم الأمواج العالية فى قسوة برصيف ميناء ما ، لتوحى بنوع من المجاز أو التشبيه بالاضطراب الاجتماعى الذى سوف نشهده سريعا على سطح السفينة** ، ثم نرى عنوانا مقتبسا من أقوال **لينين** : « الثورة هى الحرب الوحيدة المشروعة والمؤثرة ، انها الحرب التى بدأت فى روسيا » . (يقول بعض المؤرخين انه توجد نسخة أصلية للفيلم ، كانت تستخدم أحد أقوال **تروتسكى** التى كانت أكثر ملاءمة لتاريخ ثورة ١٩٠٥ : « ان روح العصيان تحوم فوق الأرض الروسية ، ان عملية غامضة وهائلة تحدث داخل قلوب الملايين ، لقد كان الفرد يذوب فى الجماهير ، بينما تذوب الجماهير فى الانتفاضة الوشيكة » . لكن هذه الكلمات تم استبدال عبارة لينين بها فى نسخ الفيلم ، بعد سقوط تروتسكى فى عام ١٩٢٧ ، وهو ما يوحى بأنه لا توجد نسخة واحدة كاملة وأصلية للفيلم ، وخاصة فيما يتعلق بالعناوين والعبارات المكتوبة) . وتدور أحداث هذا الفصل حول ليلة من القلق الذى يسيطر على سطح المدرعة بوتمكين وهى فى البحر ، تبدأ بضابط صغير يضرب بحارا نائما فى غضب أهوج ، ليتولى البحار فاكو لينشوك (الذى لعب دوره اليكسندر أنطونوف ، وهو أحد أهم « الأنماط » المفضلة عند ايزنشتين والذى بدأ العمل معه منذ مسرح « بروليتكالت ») تحريض رفاقه على الانضمام لزملائهم المضربين على الشاطىء والتمرد على قمع النظام القيصرى .

يزداد الموقف سوءا فى الصباح عندما يتجمع البحارة فى غضب فوق سطح السفينة ، حول قطعة من اللحم مليئة بالديدان ، من المفترض أنها سوف تقدم لغذائهم ، لكنهم يعترضون تحت قيادة فاكو لينشوك : « ان لدينا ما يكفينا من اللحم الفاسد » ، لكن طبيب السفينة المتغطرس

الدكتور سميرنوف يصل سريعا لفحص قطعة اللحم المنتنة من خلال نظارته الطبية المحمولة على أرنبة أنفه ، وبينما تمتلىء الشاشة بلقطة قريبة للديدان الزاحفة ، فان الطبيب يزعم أنها ليست الا « بيضات الذباب الميتة التى يمكن غسلها بالماء والملح » ، ويقوم الضباط الصغار بتفريق البحارة ليذهبوا غاضبين لأعمالهم ، حتى يأتى النداء بوجبة منتصف النهار التى يرفض أغلبهم تناولها • ان ضباط السفينة يظهرون أيضا بعض الغضب ولكنه غضب يبدو رسميا تماما فى حدود القانون ، لكن غضب البحارة من جانب آخر هو غضب عميق وحقيقى كما نرى فى المشهد الذى ينهى هذا الجزء من الفيلم • ان بحارا صغيرا يغسل الأطباق فى مطعم الضباط يكتشف فجأة أن الطبق الذى يحمله مكتوب عليه عبارة « أعطنا خبزنا كفافنا » ، وفى فورة غضب ــ نراه على الشاشة بعيدا عن كل القوانين العادية للزمان والمكان ، فان هذا **البحار يكسر الطبق محطما اياه على المائدة ، لنرى الطبق وهو يتحطم ليس مرة واحدة ، وانما مرتين من خلال تتابع تسع لقطات منفصلة ومتداخلة** ، تتراوح كل منها فى طولها من ربع الى ثلاثة أرباع الثانية وذلك لكى يؤكد ايزنشتين على العنف البالغ الذى يتسم به رد فعل البحار • ان هذا النوع من **المجاز السينمائى** للغضب العاجز اليائس الذى يعتمل فى نفوس البحارة ، يقودنا الى **الحركة الثانية** من الفيلم ، والتى تحمل عنوان « **دراما فوق سطح السفينة** » •

يبدأ هذا القسم بتجمع الضباط وطاقم السفينة فوق سطح المدرعة ، ويطلق قبطان السفينة جوليكوف أوامره : « البحارة الراضون عن الطعام يتقدمون خطوتين الى الأمام » ، فلا يستجيب الا القليل من الضباط الصغار ، فيستولى الغضب على جوليكوف ، ويهدد باعدام جماعى لكل المعترضين ، ويستدعى الجنود المسلحين لتنفيذ هذه العقوبة ، لكن البحار ماتيوشينكو يخترق الصفوف ويقود مجموعة من الرجال ليعتلى برج المدافع ، بينما يصل الجنود المسلحون الى سطح السفينة ، ويأمر الضباط بتغطية بعض البحارة المتمردين بقطعة كبيرة من المشمع تمهيدا لاطلاق النار عليهم ، ولتحقيق مزيد من التوتر فان ايزنتشين يقطع **بين اللقطات العامة واللقطات القريبة** ، فنرى البحارة وقد تجمعوا حول برج المدافع فى قلق منضمين لرفاقهم ، كما يبدأ القلق فى الاستيلاء على الضباط خوفا منهم على سلامتهم هم أنفسهم ، أما الجنود المسلحون فيظهرون الاحساس المتوتر بسبب اضطرارهم لتنفيذ الأوامر ، ويظهر كاهن السفينة ــ وهو قس أرثوذكسى روسى ذو لحية بيضاء ــ وهو يتمتم ببعض العبارات الجوفاء ، كأنه يصلى على روح المتمردين ، فى نفس الوقت الذى يصدر

فيه القبطان أوامره باطلاق النار ، لكن الجنود المسلحين يترددون فى التنفيذ ، ويبدو القلق على الكاهن الذى يأخذ فى عد الثوانى بأن يضرب بالصليب الصغير على راحة يده ، ليقطع ايزنشتين بذكاء على لقطة قريبة لضابط صغير وهو يضرب براحة يده على مقبض سيفه ، ليوحى المونتاج بتحالف غير مقدس بين الكنيسة والدولة فى روسيا القيصرية .

ان البحارة المحاصرين تحت المشمع يركعون من الرعب وهم يستمعون الى الأمر الثانى باطلاق النار ، لكن فاكولينشوك يصيح فجأة من فوق برج المدافع : « أيها الاخوة هل تدركون على من تطلقون النار ؟ »، فتهتز البنادق فى أيدى الجنود ويخفضون بنادقهم الواحد بعد الآخر . من المهم أن نلاحظ أنه على الرغم من أن الأحداث التى تقع بين تجمع الجنود المسلحين ورفضهم لاطلاق النار على رفاقهم تستغرق ثوانى معدودة فى الواقع الحقيقى ، لكنها تمتد لتصبح ثلاث دقائق كاملة على الشاشة . فقد كان ايزنشتين ــ مثل جريفيث والسينمائيين الذين جاءوا بعده ــ يستخدم التوليف لاختصار الزمن من أجل نوع من الاقتصاد فى السرد ، لكنه هنا وفى الجزء الرابع أيضا من الفيلم المسمى « سلالم أوديسا » يستخدم التوليف « لتطويل » الزمن ، لكى يخلق تأثيرات جمالية وعاطفية معينة ، ففى هذا الجزء الذى يحتوى على ٥٧ لقطة متباينة الحجم والطول الزمنى يحول ايزنشتين اللحظة التى يتخذ فيها الجنود المسلحون قرارهم الى زمن طويل ممتد ، من أجل تحقيق أكبر قدر من التوتر النفسى لدى الجمهور الذى لابد أن يتعاطف مع البحارة ، وبعد أن يتردد الجنود المسلحون فى تنفيذ الأمر باطلاق النار ، يستمر القبطان فى الصراخ مكررا أوامره ، لكن الوقت يكون قد فات ، فقد بدأ التمرد .

ان سطح السفينة يموج فجأة بالاضطراب ، فالبحارة يهاجمون الضباط ويضربونهم حتى يركعوا على ركبهم ، وينتشر العراك بسرعة فى السفينة كلها مع استمرار مطاردة البحارة لرموز الطغيان القيصرى ، فيموت الكاهن العجوز صريعا عند باب القبو ، بينما يظل صليبه الصغير الذى وقع على الأرض مرشوقا فى خشب السفينة ، فى دلالة على المصير الذى انتهت اليه أداة القمع ، كما ينزع البحارة طبيب السفينة من مخبئه، ويلقون به الى البحر ليختفى فى دوامة من الأمواج البيضاء التى تفور على سطح المحيط الداكن ، ليقطع ايزنشتين فجأة الى لقطة قريبة لديدان بيضاء تزحف على سطح داكن لقطعة لحم ، ثم الى لقطة أخرى لنظارة الطبيب وهى تتأرجح وقد تعلقت بالحبال لتذكرنا بتلك اللامبالاة التى تصرف بها الطبيب وأدت الى التمرد ، ويستمر نزيف الدماء على سطح السفينة ،

حتى تتصاعد أخيرا صيحة أحد البحارة : « أيها الرفاق لقد أصبحت السفينة في أيدينا » . لكن في جزء آخر من السفينة كان ضابط كبير يحاصر بوحشية قائد التمرد فاكولينشوك ويطلق النار على رأسه ، وعندما يسقط البحار من على حافة ذراع الشراع تحتضنه شبكة من الحبال وتمسك به ، ليبدو معلقا فوق المياه كما لو كان مصلوبا . ان البحارة يستعيدون جثة فاكولينشوك ويبدأون فى تجهيز جنازة للشهيد ، وفى تلك الليلة يبحر قارب صغير وهو يحمل جثة البطل وحرس الشرف فى اتجاه ميناء أوديسا ، حيث يستقر الجثمان فى خيمة عند نهاية رصيف الميناء ، كرمز للثورة التى مات من أجلها ، ويسود جو من الحزن كلما أرخى الليل سدوله على الميناء والجثمان معا .

ويستمر هذا الجو فى « **مونتاج الضباب** » **الشهير الذى يبدأ به القسم الثالث** من الفيلم ، المسمى « **نداء من الشـــهيد** » ، وفيه يجمع ايزنشتين مشـــهدا للقطات تصور مواقع مختلفة من الميناء قبل انبلاج الصباح : قوارب شراعية طافية وقوارب بخارية ساكنة ، وعوامة وقفت عليها النوارس ، وخيمة فاكولينشوك ومن ورائها السماء ... بينما يبدأ الضوء فى التزايد مع تقدم هذه اللقطات ، لتشير الى شروق الشمس التى تبدأ فى تخلل الضباب الكثيف الذى يغطى أوديسا ، وبنهاية هذا المشهد ذى الطابع الغنائى يكون الفجر قد انبلج ، وبدأ الميناء فى نشاطه اليومى العادى ، عندئذ تجذب الخيمة انتباه الناس ، وفى البداية نرى القليلين من مواطنى أوديسا وقد أتوا لالقاء نظرة على الجثمان ، ولكن الأعداد تتزايد مع تقدم النهار ، حتى انهم يظهرون فى طابور طويل وهم يهبطون سلالم رصيف الميناء ، وسرعان ما يتزايد الزحام ليصبح حشدا من كل الطبقات يتدفق نحو الرصيف من كل أركان المدينة .

عند هذه النقطة يبدأ ايزنشتين فى **التوليف المتوازى بين اللقطات القريبة للأشخاص الذين جاءوا للعزاء ، ولقطات بعيدة للحشـــود وهى تتدفق بلا نهاية من بعيد ، وتزحف فى اتجاه الخيمة التى تضم الجثمان ، وتزداد سرعة ايقاع التوليف بازدياد غضب الجماهير** التى بدأت تسمع خطابات التحريض . وفجأة ومع صيحة أحد الطلبة « الموت للقتلة » ، يجيب أحد البورجوازيين المتغطرسين « الموت لليهود » ، فتتوجه اليه كل الرؤوس لتســـتولى نوبة من العنف على الجمـــاهير ، ويتلقى الرجل البورجوازى منهم ضربات قاسية ، بينما كانت الحشود فى المدينة ماتزال تزحف على الجسر الصخرى الذى يربط المدينة برصيف الميناء ، ونرى **قبضات الأيدى المرفوعة ومن خلفها السماء كرمز للتضامن** ، ويصل وفد

من العمال من على الشاطىء الى سطح السفينة للتأكيد على التضامن مع البحارة المتمردين ، ويرتفع علم أحمر فوق قائمة الشراع ، وتتصاعد صيحات الابتهاج من البحارة ومن الجماهير المحتشدة على رصيف الميناء (في النسخة الأصلية من الفيلم كان هذا العلم الثورى ملونا بالفعل يدويا باللون الأحمر) •

يعتمد **الجزء الرابع** من الفيلم والمسمى « **سلالم أوديسا** » على **أكثر المشاهد أهمية وعظمة في تاريخ السينما باستخدامه الخلاق للمونتاج** ، وهو القسم الذى يصور مذبحة مواطنى أوديسا بأيدى القوات القيصرية ، فوق السلالم الحجرية التى تؤدى الى الميناء ، لقد كان ذلك هو الحدث الذى جذب الخيال الابداعى لايزنشتين منذ بداية الانتاج ، لأنه رأى فيه تجسيدا عمليا للقمع والوحشية والغدر التى يتسم بها النظام القيصرى • يبدأ الجزء الرابع بنفس الجو المبتهج لتضامن العمال والبحارة ، والذى انتهى به الجزء الثالث ، حيث نرى عشرات من المراكب الصغيرة ذات المجاديف وهى تبحر من المدينة نحو السفينة ، وقد حمل الناس الى البحارة الطعام والمؤونة ، لقد تجمع أهل المدينة على رصيف الميناء وهم يصيحون بهتافات التشجيع للرجال على سطح السفينة ، كما تصاعدت صيحات الابتهاج من فوق المراكب الصغيرة ، ويضم هذا المشهد **لقطات قريبة لأشخاص من بين الزحام ، سوف نراهم بعد ذلك في مشهد المذبحة** ، مثل امرأة ذات شعر قصير داكن وسترة بيضاء ، والى جانبها رجل ملتح يرتدى بدلة سوداء ، وامرأة عجوز أنيقة تضع نظارات على عينيها وهى تحتضن الى جانبها طالبة صغيرة ، وطالب شاب متحمس يرتدى نظارات ذات اطارات معدنية •

وكلما اقتربت القوارب الصغيرة من المدرعة بوتمكين ، فاننا نراها وقد تم تصويرها من قارب بخارى يتحرك معها عبر الخليج ، وتتدافع المراكب لتنطلق الواحدة بعد الأخرى أمام الكاميرا وكأنها تتجه نحو المدرعة ، بينما يصيح البحارة في ابتهاج مرحبين بأهالى المدينة ، ويساعدونهم على الصعود بهداياهم الى سطح السفينة ، ان أهالى أوديسا يظلون يراقبون هذا اللقاء الحميم من فوق الشاطىء ومن على سلالم الميناء، ويلوحون بأيديهم علامة على المشاركة والحماس ، بينما يتعانق المدنيون والبحارة فوق المدرعة بوتمكين ، ويستمر أهل المدينة فوق السلالم في التلويح والهتاف ، ويعود ايزنشتين مرة أخرى للمقطع الى لقطات قريبة لبعض الأشخاص وسط الزحام ، فنرى مرة أخرى المرأة العجوز ذات النظارات ، والسيدة الأنيقة بمظلتها الصغيرة البيضاء المفتوحة ، وصبيا

مقطوع الساق ـ كأنه نبوءة للفزع القادم ـ وهو ينطلق على السلالم بيد واحدة بينما يلوح بالأخرى الى السفينة ، واما شابة تلفت انتباه ابنها نحو السفينة وتحثه على التلويح للبحارة ، وطفلين محمولين على أكتاف الجماهير لكي يستطيعا رؤية السفينة ٠

ثم يظهر على الشاشة **عنوان قصير ينذر بالشر** ، ونرى عبارة « وفجأة » ، ثم لقطة قريبة مفزعة لصف من الأحذية العسكرية الثقيلة وهى تهبط فى نظام فوق المجموعة الأولى من السلالم الحجرية ٠ ان المرأة ذات الملابس البيضاء والشعر الداكن القصير تملأ الشاشة ، وترتد الى الوراء فى فزع ، حتى ان الصورة تبدو مهزوزة بسبب حركتها ، ومن خلال القطع فى سلسلة من اللقطات السريعة نرى المرأة وهى تهز رأسها مرة بعد أخرى فى فزع كامل بسبب ما كانت تراه، والذى لم يجعلنا ايزنشتين نراه حتى تلك اللحظة ٠ ان الصبى مقطوع الساق يزحف برعب على يديه ليهبط فوق الاطار « الترابزين » الذى يحيط بالسلالم ، بينما تندفع السيدة ذات المظلة المفتوحة بجنون فى اتجاه الكاميرا ، وتملأ الشاشة بثيابها البيضاء التى يظهر نسيجها ذو الخطوط بوضوح ، ويعود ايزنشتين مرة أخرى الى لقطة عامة من أسفل ، تصور أهل المدينة وهم يتدافعون فى هرج ومرج فوق السلالم الحجرية الممتدة ، ثم يقطع الى لقطة عكسية ليصور من أعلى الشىء الذى أثار رعبهم من فوق قمة السلالم ، لنرى صفا من العسكريين ذوى السترات البيضاء وهم يحملون بنادقهم المثبت بها الحراب « السونكى » وقد بدءوا فى هبوطهم التدريجى فى اتجاه الجماهير ، ثم لقطة عامة أخرى من أسفل لأهل المدينة وهم يتدافعون فوق السلالم ، لتبدأ المذبحة ٠

ويقطع ايزنشتين الى لقطات قريبة ، الى سيقان تتهاوى وأجساد تسقط فوق السلالم لتتراكم فوق بعضها البعض ، ويظهر صف ثان من **الجنود ويبدأون هبوطهم لتقوم الكاميرا بالتحرك معهم من جانب السلالم ، لتصور أيضا أهالى المدينة الهاربين** ، وعندما يطلق الرجال المسلحون النار فى اتجاه الجماهير الهاربة ، يقع الطفل الصغير الذى رأيناه من قبل على الرصيف صريعا ، وتصرخ أمه فى رعب بينما تدوسه الجماهير المذعورة ، ونرى وجهها ثم عينيها فى لقطتين قريبتين تملآن الشاشة ، انها تحمل جسد الصبى فوق ذراعيها لتصعد عبر السلالم التى امتلأت بأجساد المدنيين ، **لنراها فى حركة عكسية مع الجماهير الهاربة ، والقوات الزاحفة على السواء** ، فى نفس الوقت تكون المرأة ذات النظارات التى احتمت مع الآخرين وراء المتاريس قد قررت أن تواجه القوات وتناشدهم الرحمة ٠

اننا نرى الآن مجموعتين متحركتين صاعدتين على السلالم التى يتناثر فوقها القتلى وهما تواجهان الجنود ، فى المجموعة الأولى نرى الأم الغاضبة وابنها الصريع وهى تصرخ فى الجنود فى غضب ، وفى المجموعة الثانية نرى المرأة ذات النظارات وبعض رفاقها وهم يتوسلون الى الجنود . **ان الكاميرا تصعد السلالم مع هاتين المجموعتين بينما يهبط الجنود الى اسفل دون هوادة** ، وتتوقف المرأة حاملة طفلها فوق أحد السلالم العريضة ــ قريبة من البنادق المشرعة ــ حتى ان ظل الجنود يقع فوقها ، عندئذ تتوقف للحظة ثم تصرخ بجنون متوسلة الى الجنود ليساعدوا طفلها ، لكنهم يجيبون باطلاق النار ، فتسقط مع الطفل ويهبط الجنود وهم يدوسون بهدوء فوق الجسدين ، لكن فزعا أكبر يظهر فى الجزء العلوى من الدرج ، حيث يظهر فجأة الجنود القوقازيون بسيوفهم ، ويتوجهون نحو الجماهير ليقطعوا عليهم طريق الهروب ، بينما يسقط وابل من النيران نحو الجماهير ، **ويواصل الجنود هبوطهم المنتظم بلا توقف فى تناقض كامل مع فوضى الهرب للجماهير فى اسفل السلم** ، هنا يبدأ ايزنشتين أكثر الأجزاء براعة فى هذا المشهد ، فيقطع الى **أم شابة اخرى وهى تدفع عربة طفلها الرضيع بفزع** ، لتجرى أمام الجنود الذين يطلقون النار ، ان الجماهير المتدافعة ترج عربة الطفل بينما تمسك الأم بها فى خوفها من اندفاع العربة فوق السلالم ، لكن من فوقها مازال الجنود يواصلون زحفهم نحوها ، انها **تبدو محاصرة بينهم وبين انحدار السلالم.** وبعد لحظة من التردد تطلق صرخاتها ، ليقطع ايزنشتين الى لقطة قريبة لصف من الأحذية العسكرية الثقيلة وهى تهبط السلم ، ثم الى لقطة للبنادق التى تنطلق منها النيران والدخان ، ان رأس المرأة يترنح فى لقطة قريبة ، ثم نرى لقطة قريبة أخرى تصور عجلات عربة الطفل وهى تتأرجح على حافة الدرج ، ان يد المرأة بقفازها الأبيض تقبض على حزامها ذى المقبض الفضى ، بينما نرى الناس فى أسفل الدرج وهم يتلقون الضربات بلا تمييز من الجنود القوقازيين ، لنعود الى لقطة قريبة الى الأم وقد بدأ الدم يتدفق فوق قفازها وحزامها ، **ويبدأ جسدها فى الترنح والهبوط ليخرج تدريجيا من الكادر ، لنرى خلفها عربة الطفل وقد تعلقت فى الهواء ، بينما يستمر أمامها هبوط الجنود المنتظم ، وببطء ينحدر جسد المراة ليدفع عربة الطفل خارج الشاشة** ، ومن لقطة من أسفل الدرج نرى المرأة ذات النظارات وهى تصرخ فزعا ، بينما **تبدأ عجلات عربة الطفل تدور فوق حافة الدرج** . الآن .. ومن **خلال سلسلة من اللقطات السريعة** نرى عربة الطفل وهى تقفز متدحرجة عبر السلالم الى جانب جثث القتلى وأجساد الجرحى ، **ان العربة تندفع ببطء فى البداية**

لتزداد سرعتها تدريجيا ، وتتحرك الكاميرا معها من الجانب • ويقوم ايزنشتين احيانا بالقطع الى لقطات متوسطة من أعلى تصور الطفل وهو يهتز بعنف داخل العربة • ولقطات أخرى للفزع الذى استولى على المرأة ذات النظارات ، والطالب صاحب النظارة ذات الاطارات المعدنية ، وفوق السلالم نرى أعلى العربة النصف السفلى من صف من الجنود وهم يطلقون الرصاصات على الجماهير المتوسلة المتضرعة ، بينما نرى من أسفل الطالب وهو يصرخ عندما تصل عربة الطفل الى نهاية السلم لتنقلب فجأة رأسا على عقب • (من المثير للسخرية أن هذا المشهد لسلالم أوديسا قد حاول تقليده ــ بشكل يفتقد البراعة ــ المخرج الأمريكى برايان دى بالما فى فيلم العصابات « أهل القمة » (١٩٨٧) ، فى مشهد تبادل اطلاق النار على سلالم محطة القطار ، ولكن الطفل قد نجا فى هذه الحالة بينما لم يستطع الفيلم النجاة) •

ان هذا المونتاج الذى يستخدمه ايزنشتين ــ كتطبيق لمفهومه عن « وسائل التحريض » ــ ينتهى كما بدأ بسلسلة من اللقطات السريعة ، فعلى الرصيف أسفل السلالم نرى جنديا قوقازيا شريرا يغمد سيفه المرة بعد المرة فى أربع لقطات منفصلة ــ لا يستغرق بعضها الا عدة كادرات ــ بحيث لا نرى السيف وهو يعود للوراء أبدا ، مما يزيد من الاحساس بالعنف الدموى ، ثم يقطع ايزنشتين على الضحية التى قتلها هذا الجندى القوقازى ليختم بها مشهد المذبحة ، فنرى لقطة قريبة للمرأة العجوز ذات النظارات التى تناثرت فوق زجاجها بقع الدماء •

ومن الميناء نرى برج مدافع المدرعة بوتمكين وهو يتحول ببطء نحو الكاميرا ، ويظهر عنوان يقول « ان القوى العسكرية الغاشمة يتم الرد عليها بمدافع المدرعة » • وعلى الشاطىء نرى مبنى مسرح مدينة أوديسا الذى تزينه التماثيل الحجرية ، ويستقر فيه قادة الجيش القيصرى لتبدو اللقطة العامة للمسرح ومن خلفه السماء ، ثم نرى الدخان الأبيض وهو يندفع من فوهة أحد مدافع بوتمكين ، ثم يقطع ايزنشتين مرة أخرى الى تماثيل المسرح ، ثم نرى من خلال زوايا عديدة البوابة الحديدية والتماثيل الحجرية للمسرح وهى تنفجر الى شظايا ، وتتداعى وتختفى فى سحابة كبيرة من الدخان والرماد ، وأخيرا وفى تتابع مونتاجى قصير من ثلاث لقطات ، نرى تمثالا حجريا لأسد وهو ينهض على قدميه ، ويطلق زئيره ، كرمز لغضب الشعب الروسى على الوحشية التى تم ارتكابها على سلالم الميناء ، وعلى استيقاظ غضبة هذا الشعب ضد النظام الذى ارتكب هذه الجريمة ، وبالطبع ، فان هذه ثلاث لقطات منفصلة لثلاثة أسود كل منها

فى وضع مختلف ، كانت موجودة أصلا بالقرب من يالتا وبعيدا تماما عن اوديسا ، ولكن بجمعها معا بطريقة تشبه مونتاج كوليشوف فى « الجغرافيا الابداعية » ، فان ايزنشتين استطاع أن يخلق وهما بحركة متصلة مستحيلة فى الواقع العملى ، كما استطاع أن يولد مجازا سينمائيا يعبر عن الغضب بطريقة شديدة القوة والاقتصاد ، ربما لم يكن يستطيع أن يحققها من خلال السرد التقليدى •

لقد خلق ايزنشتين أيضا مجازا سينمائيا آخر باستخدام عنصر الزمن فى مشهد المذبحة نفسه ، فعلى الرغم من أن سرعة القطع بين اللقطات فى هذا المشهد تزداد تدريجيا على نحو مرعب (متوسط طول اللقطة هنا يبلغ حوالى ثانيتين بالمقارنة مع أربع ثوان فى بقية أجزاء الفيلم) ، فان مشهد المذبحة كله يستغرق على الشاشة زمنا أطول بكثير مما يستغرقه فى الزمن الواقعى ، وذلك لأن ايزنشتين أراد الايحاء باحساس نفسى باستغراق هذا الحدث المرعب زمنا أطول من حقيقته ، وكما يكتب آرثر نايت فان « ايزنشتين أدرك أن الناس المحاصرين على السلالم سوف يشعرون بالتأكيد أن تلك هى أكثر لحظات حياتهم رعبا ، وربما كانت أيضا آخر لحظات هذه الحياة » ، ومن خلال المونتاج فان ايزنشتين قد استطاع أن يجعل الزمن ممتدا وأطول بكثير من اللحظة الواقعية التى يستغرقها وصول الجنود وضحاياهم الى أسفل درجات السلم ، لأنه أراد الايحاء بأن الدمار أعمق بكثير مما نراه على الشاشة ، تماما كما نجح فى نهاية الجزء الأول بالايحاء بالغضب الكامن فى صدور البحارة ، عندما لجأ الى اطالة الزمن الواقعى من خلال تكرار لقطة تحطيم البحار للطبق عدة مرات ومن زاويا مختلفة •

يمثل الجزء الخامس من الفيلم والمسمى « التقابل مع الفرقاطة » ذروة مضادة بالمعنى الحرفى والجمالى معا ، لأن هذا الجزء جاء بعد مشهد « سلالم الأوديسا » المفعم بالحيوية والأحاسيس القوية ، يبدأ هذا الجزء باجتماع على سطح المدرعة ، حيث يثور جدل بين مواطنى مدينة أوديسا والبحارة ، حول ضرورة الالتحاق بقوات التمرد ضد نظام القيصر ، ولكنهم يعلمون أنه قد تم ارسال فرقاطة لتواجه المدرعة بوتمكين وتوقف تمرد بحارتها ، فيقرر البحارة بالاجماع قبول المواجهة ، ويقطع ايزنشتين هنا على سطح المدرعة الخالى بما يفترض انقضاء فترة من الزمن ، ويظهر عنوان يخبرنا بأن « ليلة من القلق قد بدأت » • الآن سوف نرى المونتاج الذى يضم ثمانى وستين لقطة ويوحى بالهدوء الذى يسبق العاصفة ، فمن خلال زوايا تصوير عديدة نرى السفينة وقد ألقت بالمرساة ووقفت

ساكنة فى ضوء القمر ، بينما يطوف الحرس بهدوء فوق سطحها ، ويتحرك ضوء الكشـــافات فوق سطح المياه ، وتبدو المؤشرات المتوقفة لعدادات محرك السفينة ، بينما ينام البحارة فى عنابرهم ، فى نفس الوقت تكون الفرقاطة تقترب متسللة فى الظلام ، وأخيرا يراها بحار من خلال منظاره المقرب وهى تبدو فى الأفق ، ليطلق صفارة الانذار ، فيقفز البحارة من مراقدهم ويأخذون مواقعهم فى مواجهة الهجوم ، وتعبأ المدافع بالذخيرة ، ويظهر عنوان فرعى « الى الأمام بأقصى سرعة » ويبدأ مونتاج لاهث آخر فى المشهد التـالى ٠

يستخدم ايزنشتين فى هذا المشهد **ايقاعا متزايدا فى سرعته** ، عن طريق القطع بين اللقطات المكبرة للمدافع وهى تتحرك فى كل اتجـاه ، وللتروس التى لا تتوقف عن الدوران مع لقطات لمدافع الفرقاطة الجبارة ، مصوبة فى اتجاه محركات المدرعـة بوتمكين ، الى لقطات تصور البحار ماتيوشينكو وهو يعطى الأوامر من فوق الجسر ، والدخان الذى يندفـع بقوة من مداخن السفينة ، ومقدمة المدرعة وهى تشق عباب البحر ، والمدافع التى يعاد توجيهها لتواجه الفرقاطـة التى تقترب أكثر فأكثر لتتضـح معالمهـا فى الأفق ، وعندما تتقـارب المدرعة بوتمكين والفرقاطـة يلجأ ايزنشتين الى زيادة التوتر بالاسراع فى القطع بين هذه اللقطات ، وتظهر لقطتان لسفينتين أخريين تحيطان بالمدرعة ، فتتوجه مدافع المدرعة ببطء نحوهما بينما تقتربان من مدى النيران ، لكن ماتيوشينكو يأمر حامل الأعلام بأن يعطى الاشارة للسفن المغيرة : « لا تطلقوا النيران ٠٠ كونوا معنا » ويسود احساس بالترقب لفترة من الزمن ، فسفن الأسطول لا ترد على هذا العرض ، لكنها تستمر فى اقترابها نحو المدرعة التى يبدو مدفعها العملاق وهو يحتـل كل الشاشـة ، بينما يقف البحارة وراءه ينتظرون الأوامر باطلاق النيران ٠

ان المدفع الذى كنا نراه مائلا وخلفه السماء فى اللقطة الماضية يدور على محوره حتى تبدو فوهته موجهة مباشرة للكاميرا ، فترد مدافع السفن الأخرى بأن توجه فوهاتها نحو المدرعة ، بينما يرتفع علم المتمردين الأحمر فوق سارى الشراع ويخفق مع الريح ، وتتواجه المدافع فى مدى قريب ، وتبدو وجوه البحارة وهـم يحدقون فى قلق وتوتر فى اتجاه المدافـع ، وفجأة يبتسـم واحد منهم ويظهر عنوان : « الاخوة » لتزدحـم الشاشة بوجوه البحارة المبتهجين ٠ ان السطح الخالى للمدرعة بوتمكين يبدو الآن مزدحما بالبحارة وهـم يضحكون ويهللون ، وتنخفض مدافـع المدمرة ومدافع السفن القيصرية الأخرى ، التى يحتشد فوق سطحها أيضا بحارة

يلوحون بقبعاتهم معبرين عن تضامنهم . ويظهر عنوان « وفوق رؤوس قادة الأسطول القيصرى تزمجر صيحة التضامن المبتهجة » ، وهكذا - وبدون اطلاق النيران - تمر المدرعة بوتمكين بسلام بين سفن الأسطول ، وتطير قبعات البحارة فى الهواء ، وتظهر لقطات من كل الزوايا تصور البحارة المتمردين فى احتفالهم فوق سطح المدرعة ، ويبدو العلم الأحمر وهو يخفق فوقهم فى انتصار ، ونرى مقدمة المدرعة العملاقة وهى تنطلق فى اتجاه الكاميرا وكأنها تقتحم الكادر فى لقطة قريبة لتحمل بحارتها نحو السلام والحرية .

تم استقبال فيلم « بوتمكين » استقبالا جماهيريا حارا عند عرضه الأول فى موسكو فى ١٨ يناير ١٩٢٦ ، لكن عرضه لم يستمر الا أسابيع قليلة ، ليتم استبدال أفلام التسلية التجارية الرخيصة به . فقد أطلق المخرجون المنافسون لايزنشتين على فيلمه وصف « النزعة التسجيلية التى تضخم الأحداث » ، والتى زعموا أنها غير ملائمة للجمهور العادى . ولكن عندما قامت السفارات السوفيتية فى باريس وبرلين بعرض الفيلم لذوى الآراء السياسية اليسارية فى عروض خاصة زاد رصيد الفيلم من المديح النقدى .

وفى ربيع عام ١٩٢٦ اشترك المؤلف الموسيقى الماركسى الألمانى ادموند مايزل مع ايزنشتين فى التحضير لنص موسيقى ثورى ، ليصاحب عرض الفيلم . لقد أطلق ايزنشتين على هذا التعاون « أول عمل له فى مجال الفيلم الناطق » ، كما أثمر هذا التعاون نتيجة مبهرة زادت من دفء استقبال الجماهير للفيلم ، حيث عرض الفيلم تجاريا فى ألمانيا لعدة أسابيع ، لكن تم منع عرضه رسميا فى الدول الأوربية الأخرى ، ومع ذلك فان قليلين من الناس رأوه فى عروض خاصة ليساريين ومثقفين ، لينال سريعا شهرة ذائعة فى كل أنحاء العالم الغربى ، حتى ان المخرج المسرحى العظيم ماكس راينهارت ، الذى ترك أثرا كبيرا بأساليبه فى الاضاءة المسرحية على التعبيرية الألمانية ، قال بعد أن رأى الفيلم خلال عرضه فى برلين : « اننى مضطر للاعتراف بأن المسرح سوف يستسلم للسينما » . لقد أدى هذا النجاح الى أن ينظر الموظفون السوفيت الكبار الى ايزنشتين نظرة الاحترام ، كما توقف الهجوم النقدى على « المدرعة بوتمكين » وأتيح للفيلم عرض ثان فى الاتحاد السوفيتى حيث نال شهرة كبيرة ، أو كما يقول ايزنشتين فى كتاباته : « لقد استيقظت ذات صباح فوجدت نفسى مشهورا » . (هناك بعض الشك فى أن السلطات السوفيتية قد بالغت فى تقدير عدد المشاهدين ، لأنها ارادت أن تثبت أن جماهيرية الفيلم فى

الاتحاد السوفيتي ليست أقل من جماهيريته خارجها ، لكن المؤكد أن فيلم ايزنشتين قد كان الالهام لعديد من الأعمال الفنية التي قدمت تنويعات على قصة « المدرعة بوتمكين » فقد ظهرت أوبرا سوفيتية عام ١٩٣٧ ، وباليه بولندي عام ١٩٦٧ ، واحدى قصائد بريخت والعديد من الروايات والمسرحيات واللوحات التشكيلية ، بالاضافة الى جيل كامل من الأفلام الأمريكية الموسيقية التي تدور أحداثها على سطح السفن الحربية) .

نظرية ايزنشتين في المونتاج الجدلي

ينبع جزء كبير من شهرة ايزنشتين وأهميته من كونه صاحب نظرية سينمائية مهمة ، الى جانب كونه مخرجا عبقريا . ان مجمل كتاباته عن السينما ـ والتي تم تجميعها فيما بعد في جزءين : «الاحساس السينمائي» (١٩٤٢) و « الشكل السينمائي » (١٩٤٨) ـ قد بدأت بكتاباته الأولى منذ عام ١٩٢٣ ، وبعد نجاحه الكبير في « بوتمكين » بدأ في صياغة أهم اسهاماته في النظرية السينمائية ، والتي تنطلق من مفهومه عن المونتاج الجدلي ، وهي النظرية التي يمكن تلخيصها في أن ايزنشتين رأى أن التوليف السينمائي أو المونتاج هو عملية تتبع المنطق الجدلي الماركسي . ان هذا المنطق الجدلي هو طريقة في رؤية التاريخ الانساني على أنه صراع دائم بين قوة « أو فكرة » ، تتفاعل وتندمج مع نقيضها « الفكرة المضادة »، ليتكون من اتحادهما ظاهرة جديدة تماما « المركب الجديد » ، ليست هي المجموع الحسابي لهاتين القوتين أو الفكرتين ، ولكنها قوة أو فكرة مختلفة تماما عنهما وأكبر منهما أيضا ، وهذا المركب الجديد الناتج من اتحاد الفكرة ونقيض الفكرة سوف يصبح بدوره فكرة جديدة في عملية جدلية جديدة ، سوف تفضي بدورها الى مركب جديد وهكذا يستمر الصراع الجدلي عبر التاريخ .

لقد كان ايزنشتين يرى أن التوليف السينمائي يمثل تلك العملية الجدلية ، حيث تقوم اللقطة السينمائية بدور الفكرة ، التي توضع في علاقة تجاور مع لقطة أخرى كأنها نقيض الفكرة ، ليتولد عن تجاور اللقطتين المركب الجدلي ، وهو هنا الفكرة أو الانطباع الذي يخرج به المشاهد عندما يرى تتابع اللقطتين . (لقد أدرك ايزنشتين أن هذا المنطق الجدلي هو نفسه جوهر العملية الادراكية النفسية للوسيط السينمائي ذاته ، فخلال العرض تتتابع لقطتان فوتوغرافيتان ثابتتان ، لكن تتابعهما يخلق شيئا مختلفا تماما عنهما ، اذ ان المتفرج يرى وهما بالحركة) . ان عناصر التناقض أو الصراع الكامنة في اللقطات تتجسد على نحو بصري ،

سواء فى اختلاف **المضمون الدرامى** بين اللقطات **أم الاختلاف الشكلى** بينها أيضا فى الخطوط والمساحات والكتل والاضاءة ، لهذا فان ايزنشتين يقدم تعريفا للمونتاج على أنه سلسلة من الأفكار أو الانطباعات ، التى تتولد عن « اتحاد لقطات منفصلة » ويعطى لذلك تشبيها مستمدا من عالم الصناعة ، اذ انه يراه مثل سلسلة الاحتراق فى آلة الاحتراق الداخلى ، والتى تتتابع فيها الحركة فى صمام بعد آخر ، لكى يؤدى ذلك الى تحرك السيارة ، وعلى نحو مماثل فان « المونتاج يدفع بالفيلم الى الأمام » · كما كان ايزنشتين يستعير أحيانا تشبيها لفكرته من عالم اللغة ، فان **معنى اية كلمة فى جملة يعتمد على علاقة هذه الكلمة بالكلمات الأخرى السابقة عليها والتالية لها داخل الجملة** ، وبالمثل فان اللقطة المنفصلة تستمد معناها داخل المونتاج فى علاقتها وتفاعلها مع اللقطات الأخرى المتجاورة ·

ان الافتراض الكامن فى هذه النظرية ، هو أن المتفرج لا يرى فى المونتاج لقطات متتابعة ، الواحدة **بعد** الأخرى ، ولكنه يدركها كوحدة واحدة كما لو أنها عرضت الواحدة **فوق** الأخرى ، بمعنى آخر فان المتفرج لا يرى اللقطات على أنها عملية جمع حسابية حيث (أ + ب + جـ = أ ب جـ) ، ولكنه يراها على نحو جشطالتى كوحدة واحدة متكاملة مختلفة تماما وأكبر من مجموع أجزائها (حيث أ ب جـ = س) ، بكلمات أخرى فان **اللقطات** أ و ب و جـ **ليس لها اى وجود أو معنى فى حد ذاتها ، ولكن وجودها يتحقق من خلال تتابعها على شريط الفيلم ، ومعناها يتولد داخل ادراك المتفرج** ، الذى يرى هذا التتابع على أنه نوع من المزج البصرى ، الذى **يصهر هذه اللقطات ويجعلها فى وحدة واحدة** ، لذلك وعند نهاية مشهد « سلالم أوديسا » فى « المدرعة بوتمكين » ، وعندما نرى **اللقطات الثلاث المتتابعة لتماثيل حجرية** لأسد نائم وأسد يستيقظ وأسد ينهض ، فاننا لا نرى هذا التتابع على أنه سلسلة متلاحقة من لقطات مختلفة ، ولكننا ندركه على نحو آخر فاننا نرى حركة واحدة غير متصلة لأسد واحد ، كما أن هذا الادراك يحمل فى طياته أيضا دلالة رمزية محددة ·

وعلى الرغم من أن الملحمتين العظيمتين لجريفيث، وتجارب كوليشوف فى التوليف ، هى الجذور التى تمتد فيها نظرية ايزنشتين ، الا أنه استطاع تطويرها من خلال دراسته **لسيكولوجية الادراك** ، كما أنه كان يستعين كثيرا بضرب أمثلة من طريقة الكتابة اليابانية من أجل توضيح مفهومه عن المونتاج الجدلى ، ففى الكتابة اليابانية توجد رموز تصويرية لأشياء بعينها ، ولكن **الجمع بين رمزين أو أكثر فى وحدة واحدة يرمز الى شىء جديد تماما** ، لذلك فان المفهوم الجديد أو الرمز الجديد ليس هو

المجموع الحسابى للمفاهيم أو الرموز الأولى ، ولكنه يعطى مفهوما مجردا لا يمكن التعبير عنه باستخدام أى من هذه الرموز التصويرية وحدها ، وعلى سبيل المثال فان رمز « كاب » مضافا اليه رمز « فم » لا يعطى معنى « فم الكلب » كما نتوقع ، ولكنه يعطى كلمة « ينبح » وبالمثل فان :

طفل + فم = يصرخ ٠

طائر + فم = يغنى ٠

سكين + قلب = يحزن

ماء + عين = يبكى ٠

باب + أذن = يسمع ٠

ولهذا فاننا نرى فى كل حالة أن علامتين مختلفتين لشيئين ماديين ملموسين تتحدان ، ليتولد عنهما علامة جديدة لشىء مجرد وغير ملموس ، ان ما يريد ايزنشتين أن يثبته باستخدام هذه الأمثلة هو أن **الطريقة التى يمكن بها للسينما توصيل مفاهيم مجردة** مثل كل الفنون الرفيعة الأخرى **تقوم على استخدام الصور الفوتوغرافية المتحركة لأشياء مجسدة** ٠ لقد قال جريفيث عن هذا الأمر فيما قبل : « يمكنك أن تلتقط صورا فوتوغرافية للأفكار » ، لكنه فى الحقيقة كان يشير الى طريقته فى استخدام اللقطات القريبة أو العودة الى الماضى (الفلاش باك) ، لكن ما فعله ايزنشتين هو أنه تجاوز كثيرا ما كان يريده جريفيث ، فما كان يطمح اليه ايزنشتين هو التأكيد على أن السينما تستطيع من خلال العملية الأساسية لها ــ وهى التوليف ــ **أن تخلق مفاهيم مجردة وليس فقط المشاعر والأفكار** ٠

وقد امتدت نظرية ايزنشتين عن المونتاج الجدلى لتتجاوز المشاهد المستقلة وتمتد الى بناء الفيلم كله ٠ وفى **مقالتين نظريتين مثل « تناول جدلى للشكل السينمائى »** (١٩٢٩) و « **بناء الفيلم** » (١٩٣٩) ، كتب ايزنشتين تحليلات مطولة للبناء الجدلى فى فيلم « المدرعة بوتمكين » ، وفيهما يقول ايزنشتين ان كل جزء أو فصل من الفيلم مكون من نصفين متساويين مثل بيت الشعر ذى المصراعين ، ويفصل بين هذين النصفين توقف ممتد للحدث ، وبالمثل فان الفيلم كله مكون من نصفين متماثلين ، يفصل بينهما الجزء الخاص بضباب الميناء الذى يبدأ به الفصل الثالث ، لذلك فان **الهيكل الجدلى لكل فصل (وللفيلم كله أيضا) يتألف من توتر متصاعد ناتج عن عناصر متضادة ، يتبعها حل لهذا التضاد واسترخاء لهذا**

التوتر ، ليصبح هذا الحل بداية لتوتر جدلى جديد فى الفصل التالى ، ولقد أوضح ايزنشتين فكرته باستخدام شكل تخطيطى يصور بناء الفصول من الثانى حتى الخامس على النحو التالى :

الفصل الثانى : مشهد المشمع ← التمرد ٠

الفصل الثالث : مراسم الحداد على فاكولينشوك ← المظاهرة الغاضبة ٠

الفصل الرابع : تعاطف المدنيين مع البحارة ← المذبحة ٠

الفصل الخامس : انتظار الأسطول فى قلق ← الانتصار ٠

كما وصف النقطة التى ينقسم فيها كل فصل الى جزءين متماثلين : « ففى الفصل الثالث هناك لقطات قبضات الأيدى المشرعة ، التى تتحول عندها فكرة مراسم الحداد الى فكرة الغضب ٠ وفى الفصل الرابع هناك العنوان الفرعى « وفجأة » ، الذى يفصل بين مشهد تعاطف المدنيين مع البحارة ومشهد المذبحة فوق سلالم أوديسا ٠ ان تلك الفواصل يمكنك أن تجدها أيضا خلال الفصل الثانى فى لقطات فوهات المدافع الساكنة ، وفى الفصل الخامس فى اللقطات التى تصور مدافع سفن الأسطول ، ولتلاحظ أن كليهما استمر للحظة من الزمن لتنطلق بعدها صيحة تنادى « أيها الاخوة » » ٠

وفى النهاية ، فان ايزنشتين قدم ملخصا للمنطق الجدلى خلال المشاهد داخل الفصول (وهو المنطق الذى يبدأ بفكرة ما تتصارع مع فكرة مناقضة ، ويفضى هذا الصراع لفكرة جديدة تماما تصبح بدورها طرفا فى صراع جديد مع فكرة مناقضة لها ٠٠٠٠٠ وهكذا يستمر المنطق الجدلى فى التصاعد) ، فعند بداية مذبحة سلالم أوديسا على سبيل المثال يقدم ايزنشتين تصورا للبناء الجدلى فى هذا التتابع على النحو التالى :

الفكرة : الجنود يتقدمون من فوق قمة السلالم ٠

الفكرة المناقضة : امرأة تصرخ فى فزع ٠

الفكرة المركبة من صراع الفكرتين السابقتين : شعور الجماهير بالقمع ٠

ثم :

الفكرة : شعور الجماهير بالقمع ٠

الفكرة المناقضة : هروب الجماهير وهبوطهم على السلالم ٠

الفكرة المركبة : الجنود يقمعون تمرد الجماهير ٠

ثــم :

الفكرة : الجنود يقمعون تمرد الجماهير ٠

الفكرة المناقضة : الجنود يطلقون النار ٠

الفكرة المركبة : تشتت وحدة الجماهير ٠

وعند هذه النقطة ، فان الصراع الجدلى فوق سلالم أوديسا يتخذ اتجاها واحدا ، فان الهبوط المنظم لصفوف الجنود المسلحين يواجهه الهروب المضطرد للجماهير ، (ومصدر التناقض والصراع هنا هو الاختلاف بين سرعة وحجم كل من الكتلتين : الجنود والجماهير) ، ولكنهما يواجهان معا حركة مناقضة لبعض الأفراد الذين يصعدون السلالم ليتضرعوا للجنود ، بالاضافة الى الأم الوحيدة وطفلها التى ترافقهم فى صعود السلم ، بينما تقف الأم الشابة وهى تمسك بالعربة الصغيرة التى تحمل طفلها لتواجه هذه الأطراف جميعا ، الصاعدة منها والهابطة ، وفيما بعد فان الحركة المضطربة لعربة الطفل وهى تهبط درجات السلم سوف تضيف بعدا جديدا للحركة فى هذا المشهد ، وعندما يقترب المشهد من نهايته فى أسفل السلم فان لقطة لجندى قوقازى يلوح بسيفه فى وحشية ، سوف تصبح عنصرا فى صراع جدلى مع لقطة أخرى لوجه المرأة ذات النظارات وقد غطتها الدماء ، وينشأ عن هذا الصراع الجدلى فكرة جديدة هى الغضب ٠ وفى مشهد تال تدخل لقطات مدافع بوتمكين فى صراع جدلى مع لقطات لقادة الأسطول ، لكى ينتج عن هذا الصراع الفكرة المركبة الأكثر أهمية فى الفيلم وهى التمرد الجماعى ٠

حاول ايزنشتين فى مقالات أخرى أن يميز بين خمسة أنماط أو طرائق مختلفة للمونتاج ، يمكن استخدامها منفصلة أو مجتمعة فى أى مشهد :

١ ـ المونتاج الطولى ٠
٢ ـ المونتاج الايقاعى ٠
٣ ـ المونتاج النغمى ٠

٤ ـ **مونتاج التوافق النغمى** ٠

٥ ـ **المونتاج الذهنى أو الأيديولوجى** ٠

ويعنى ايزنشتين بما أسماه « **المونتاج الطولى** » هو ذلك المونتاج الذى يهتم فقط **بسرعة التوليف أو القطع بصرف النظر عن مضمون اللقطات ، وأساس هذا التوليف هو طول اللقطة أو زمن عرضها على الشاشة** ، ويتم التوليف عن طريق نظام يفرض أطوالا منتظمة للقطات الداخلة فى المونتاج ، وفى هذه الطريقة يستخدم التوازى بين لقطات ذات أطوال معينة ولقطات أخرى من نفس الطول ، كما يمكن أيضا استخدام التزايد أو التناقص المضطرد مع تقدم المشهد ، ولكن تظل **العلاقة النسبية بين طول كل لقطة وأخرى ثابتة داخل المشهد الواحد** ، ويمكن أن نجد مثالا واضحا للمونتاج الطولى متزايد السرعة فى مشاهد المطاردة ذات التوليف المتوازى فى أفلام جريفيث . حيث يصل المشهد الى **الذروة** بواسطة القطع المتبادل بين **لقطات تزداد قصرا فى طولها** ، (كان جريفيث فى الحقيقة يستخدم هذه الطريقة للمونتاج لتحقيق ذروات درامية متتابعة ، لكن كل ذروة يجب أن تكون أسرع من سابقاتها ، حتى يصل الفيلم الى ذروته الكبرى ، وهى التى تستخدم التوليف الأسرع فى الفيلم كله) ، ولقد شعر ايزنشتين بأن هذا المونتاج الطولى هو طريقة آلية وبدائية ، لذلك فانه ربط بينه ـ وربما لم يكن على حق فى ذلك ـ وبين المونتاج الذى يستخدمه أهم منافسيه فى السينما السوفيتية : بودوفكين ٠

ويصف ايزنشتين « **المونتاج الايقاعى** » بأنه **طريقة أكثر تعقيدا فى استخدام المونتاج الطولى ، حيث ان سرعة التوليف فيه تعتمد على ايقاع الحركة « داخل » اللقطات ، بالاضافة الى اعتمادها أيضا على القواعد الأساسية المستخدمة فى المونتاج الطولى ، ان هذا الايقاع يمكن أن يستخدم لتعزيز وتقوية الاحساس بنبض وسرعة المونتاج الطولى داخل المشهد ، لكنه يمكن ان يستخدم أيضا لكى يصبح نقيضا له** ، ويضرب ايزنشتين مثلا على هذا التناقض من مشهد سلالم أوديسا حيث نرى **ايقاعا ثابتا لأقدام الجنود** وهم يهبطون درجات السلم ، وهذا الايقاع الثابت **يتناقض مع الايقاع المتزايد فى سرعته للمونتاج الطولى الذى يصور هروب المواطنين** ، وهذا النمط من التوليف يمثل نوعا من التفاعل (الناتج عن التضاد والتناقض) بين الحركة الايقاعية والطولية ، وهذا التفاعل هو الذى يحقق المزيد من التوتر داخل المشهد ٠

ويمثل « **المونتاج النغمى** » عند ايزنشتين مرحلة تتجاوز « المونتاج الايقاعى » ، حيث **تسيطر على المشهد كله نغمة سائدة** (أو طابع أو مزاج وجدانى خاص) ، ويصف ايزنشتين الفرق بين هاتين الطريقتين عندما يقول : « **فى المونتاج الايقاعى تصبح الحركة داخل الكادر هى العنصر الذى يفرض حركة التوليف** من كادر الى كادر ، وهذه الحركة داخل الكادر يمكن أن تكون أشياء متحركة أو قد تكون حركة عين المتفرج التى تقودها العناصر التشكيلية ، مثل الخطوط والكتل داخل الكادر . لكن **الحركة فى « المونتاج النغمى » تعنى شيئا أكثر اتساعا فى مضمونه . فمفهوم الحركة هنا يتضمن كل العناصر الوجدانية والدرامية داخل اللقطة ،** لذلك فان المونتاج النغمى يعتمد على المسحة العاطفية السائدة فى المشهد كله » .

. . .

وكمثال على المونتاج النغمى ، يستشهد ايزنشتين بمشهد الضباب فى بداية الفصل الثالث فى « بوتمكين » ، فالنغمة الأساسية السائدة فى هذه اللقطات هى **نوعية الضوء** الذى يتراوح بين الضبابية والشفافية ، لذلك فان جميع العناصر التشكيلية داخل اللقطات تصبح فى خدمة هذه **النغمة السائدة : « الضوء »** ، اذن « فالمونتاج النغمى » ليس له علاقة بسرعة التوليف أو مضمون اللقطات ، ولكن علاقته الأساسية هى أنه يخلق ارتباطا رقيقا بين العناصر الوجدانية والعناصر البصرية داخل اللقطات الداخلة فى المونتاج . **أما مونتاج التوافق النغمى** ، وكما يصفه ايزنشتين ، فهو يعتمد **على تفاعل الطرائق الثلاث السابقة فى المونتاج معا ،** وهو مونتاج يتحقق **فى ذهن المتفرج أكثر من تحققه خلال عملية التوليف .** (وفى الحقيقة أن ايزنشتين يستمد جوهر هذا النوع من المونتاج من **فن الموسيقى** ، فهو أقرب الى ما يسمى « **البوليفونية** » التى تسمع فيها لحنين أو أكثر فى نفس الوقت ، وعلى الرغم من استقلال كل لحن منهما فان سماعهما معا يخلق احساسا **بالتوافق النغمى أو « الهارمونى »** بين النغمات المختلفة التى تعزف وتسمع معا) . وبهذا فان مونتاج التوافق النغمى ليس نوعا خاصا من المونتاج وانما هو طريقة فى النظر الى المونتاج النغمى ، أو كما **يقول ايزنشتين عنه : « ان التوافق البصرى لا يمكن أن نجده فى الكادر الثابت وحده ، تماما مثلما لا يمكنك أن تشعر بالهارمونية عندما ترى نصا موسيقيا مكتوبا ، ان هذا التوافق النغمى لابد أن يصبح مرئيا ، لذلك فهو يتولد من خلال عملية الادراك الجدلية (أو بالأحرى التفاعل بين المتفرج وما يراه على الشاشة) ، بنفس الطريقة التى يدرك بها المستمع الهارمونية عندما يسمع الموسيقى » .**

لكن أهم أنواع المونتاج التى افتتن بها ايزنشتين ، سواء فى نظرياته أو افلامه ، كان **المونتاج الذهنى أو الأيديولوجى** ، فكل طرائق المونتاج السابقة تهتم بتحقيق رد فعل وجدانى أو نفسى عند المتفرج من خلال شكل معقد مركب من المثيرات (أو العناصر البصرية على الشاشة) وردود الأفعال (وهى الاحساس الوجدانى أو النفسى لدى المتفرج) ، لكن ما كان يفكر فيه ايزنشتين هو أن **المونتاج لا يقدر فقط على خلق المشاعر والأحاسيس ، ولكنه قادر أيضا على التعبير عن افكار مجردة وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصريحة** ، لذلك فان التوليف فى المونتاج الذهنى لا يعتمد أساسا على السرعة أو الايقاع أو الطابع الوجدانى ، (على الرغم من أن هذه العناصر يمكن أن تكون متضمنة فى أى تتابع من اللقطات) ، ولكنه **يعتمد فى جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتوى البصرى المتناقض** ، أو بكلمات أخرى فانه يعتمد على أن الجدل أو الصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية ، فى لقطات متتابعة ، يمكن أن **يخلق افكارا مجردة** ، فالتوليف المتوازى والمتداخل فى مشهد النهاية من فيلم **« الاضراب » بين لقطات لمذبحة العمال ولقطات لذبح ثور فى السلخانة** يعتبر مثالا واضحا على المونتاج الذهنى ، الذى يمكن أن نجده أيضا فى فيلم **« المدرعة بوتمكين » فى التوليف بين الكاهن الذى ينقر باصابعه على الصليب ، والضابط الذى ينقر باصابعه على السيف** ، فالمونتاج الذهنى اذن يخلق نوعا من **المجاز أو التشبيه ، الذى يعرض لقطتين متتابعتين ، وفى تتابعهما تتولد فكرة ذهنية لا توجد فى أى منهما (ففى « الاضراب » يتولد فى ذهن المتفرج مفهوم القمع الوحشى للعمال الذى لا يختلف عن ذبح الحيوانات ، وفى « بوتمكين » يتولد مفهوم التحالف بين رجال الدين ورجال السلطة لقمع الشعب) .**

لكن **فيلم ايزنشتين الثالث « أكتوبر » أو « عشرة أيام هزت العالم »** (١٩٢٨) احتوى على أكثر المشاهد تجسيدا لهذا النوع من المونتاج ، لأن الفيلم كله يمكن رؤيته على أنه محاولة ــ لم تنجح تماما ــ لسرد أحداث الثورة البلشفية من خلال سينما ذهنية خالصة ، وعلى سبيل المثال وفى أحد المشاهد الشهيرة من الفيلم التى تصور صعود ألكسندر كيرينسكى ــ رئيس الحكومة المؤقتة ــ الى السلطة فى الفترة السابقة مباشرة على الثورة البلشفية ، فان ايزنشتين يقدم **لقطات متتابعة لكيرينسكى وهو يصعد بوقار سلالم الدرج الحجرى** ذى الطابع الباروكى فى قصر الشتاء ، ويقطع بين هذه اللقطات وعناوين فرعية مكتوبة بحروف ضخمة تعلن عن صعوده أيضا لذروة السلطة واحتكاره للمنصب بعد الآخر : « وزير

الدفاع » ، و « البحرية » ، « الجنرال الكبير » ، و « الدكتاتور » ، كما نرى أيضا لقطات لضباط صغار وهم ينحنون له بالتحية فى أسفل الدرج ، بل ان كيرينسكى يمر أيضا تحت تمثال النصر ليبدو التمثال كما لو أنه سوف يضع تاجا من الغار فوق رأس كيرينسكى ، وعندما يصل الرجل الى أعلى السلم ، ويقف أمام الباب الذى سوف يفضى به الى مكتبه ، يقطع ايزنشتين بين لقطات لحذائه العسكرى اللامع ويديه ذواتى القفازات الفخمة، ثم أخيرا الى دمية آليـة تمثل طاووسـا يفرد ذيله فى نظرة وبهـاء . ان ما يقصده ايزنشتين من المونتاج داخل هذا المشهد هو أن يوحى بمفهوم أو فكرة الغرور المتضخم والطموح السلطوى لدى كيرينسكى وحكومته .

لقد كان كل تفكير ايزنشتين حول المونتاج يسير فى اتجاه تأسيس لغة سينمائية متفردة ، تعتمد على الترابط بين المؤثر ورد الفعل (على طريقة بافلوف) ، وهو الترابط الذى لا يعطى الا اهتماما قليلا جدا لمنطق السرد الروائى . وفى الحقيقة أن هذا التفكير ينبع من استغراق ايزنشتين طوال حياته فى دراسة التفاعلات النفسية فى عملية الادراك الجمالى ، لذلك فان اللغة السينمائية التى أسسها واطلق عليها اسم « المونتاج الجدلى » تحقق أثرهـا من خـلال التلاعب بوجدان المتفرج ، سـواء على مستوى الأحاسيس العاطفية أم على مستوى ردود الفعل لجهازه العصبى ، لذلك فان نقادا معاصرين ـ وعلى الأخص من أتباع أندريه بازان الفرنسى صاحب النظرية السينمائية ـ قد وصفوا المونتاج الجدلى بأنه يفرط فى التلاعب بالمتفرج ، أو حتى بالنزعة الشـمولية ، لأنه يتدخل تدخلا سـافرا فى تحديد رد فعل المتفرج تجاه ما يراه على الشاشة ، ان هذا الاعتراض يبدو فى الجانب الأكبر منه اعتراضا فلسفيا ، لأنهم يعتقدون أن الافراط فى استخدام المونتاج يؤدى الى ضرورة تجزىء الحدث الى شذرات من اللقطات يعاد تجميعها مرة أخرى من خلال التوليف ، وهو ما يدمر « واقعية المكان » (طبقـا لما يقوله بازان) ، وهى الواقعيـة التى يرونها ضروريـة لتحقيق العلاقة بين الصورة السينمائية والعالم الحقيقى ، بكلمات أخرى فانهم يؤمنون بأن المونتاج الجدلى يتخلى عن العلاقات المكانية للواقع ، ويخلق بدلا منها علاقات مصطنعة ومختلفة ولا وجود لها ، ولكن المونتاج الجدلى لا يحقق ما يريده من اللغة الرمزية أو المجازية أو الشعرية الا من خلال تعمده لتحطيم هذه العلاقات المكانية الطبيعية أو الحقيقية (فالمونتـاج الجدلى لا يريد أن ينقل للمتفرج الاحساس بالواقع ، لكنه يسـتخدم هذا الواقع من أجل خلق أفكار أو مفاهيم لا تنبع بالضرورة من الواقع الذى نراه على الشاشة ، وانما تنبع من تتابع اللقطات التى تصور شذرات من

هذا الواقع) . وكما يكتب الناقد بول سيدور فى احدى المقالات التى أرادها أن تكون نقدا حادا لايزنشتين ، فان « الأفلام الأولى لايزنشتين هى فى جوهرها سينما للعقل ، حيث لا نرى المكان أو الحركة كما نراهما فى الواقع ، فهما موجودان فقط فى مخيلة المتفرج الذى يقوم ذهنه بتجميع التفاصيل لكى يكون منها رأيا محددا » ، بل ان ايزنشتين نفسه أوضح فى كتابه « الاحساس السينمائى » أن « قوة المونتاج تكمن فى أنه يتضمن داخل العملية الإبداعية كلا من وجدان المتفرج وعقله » ، فالمتفرج يجد نفسه مدفوعا الى أن يسير فى نفس الطريق الذى يمضى فيه الفنان من خلال المونتاج الذى اختاره ، لذلك فانه ليس من المهم على الاطلاق أن نصدر حكما بالادانة أو الاشادة للمونتاج الذهنى ، لكن المهم حقا هو أن ندرك انه يمكن أن يحقق أثرا جماليا رفيعا كما فى فيلم « بوتمكين » ، وان كان هذا المونتاج لم يستطع أن يحقق نفس الأثر فى فيلم ايزنشتين التالى الذى أوضح جوانب القصور فى هذا النوع من المونتاج .

« أكتوبر » أو « عشرة أيام هزت العالم » (١٩٢٩)

معمل لاختبار المونتاج الذهنى وتطبيقه

فى ربيع عام ١٩٢٩ ، تم اختيار ايزنشتين عن طريق اللجنة المركزية للحزب الشيوعى ومؤسسة السينما السوفيتية ، لكى يصنع فيلما للاحتفال بالذكرى العاشرة للثورة البلشفية ، ليبدأ ايزنشتين ومساعده جريجورى ألكسندروف (١٩٠٣ ــ ١٩٨٤) فى كتابة سيناريو ذى تفاصيل شديدة الدقة ، تحت عنوان « أكتوبر » لكى يغطى مجمل احداث الثورة ، معتمدا فى ذلك على المئات من المذكرات الشخصية ، والمقابلات الصحفية ، والجرائد السينمائية ، والمقالات المنشورة ، بالاضافة الى كتاب الصحفى الأمريكى جون ريد « عشرة أيام هزت العالم » ، وهو العنوان الذى عرضت تحته ، فى أمريكا وبريطانيا ، نسخة شديدة الاختصار من الفيلم . ولكن ايزنشتين ــ كما فعل فى السابق فى تخطيطه لفيلم « بوتمكين » ــ انتهى الى فكرة التركيز على أحداث معينة بدلا من الاستغراق فى التفاصيل ، وكانت تلك هى الأحداث التى دارت فى بتروجراد أو لينينجراد من فبراير حتى أكتوبر ١٩١٧ . لقد وضعت كل الامكانات ــ بما فيها الجيش السوفيتى والبحرية السوفيتية تحت يد ايزنشتين ، بل ان الحياة فى لينينجراد قد توقفت تماما خلال الشهور الستة التى استغرقها تصوير الفيلم ، حيث تم تمثيل الأحداث الحقيقية بعشرات الآلاف من الممثلين ، مثل مشهد اقتحام قصر الشتاء وقصفه ، وعندما تم الانتهاء من توليف

الفيلم في نوفمبر ١٩٢٧ ، بلغ طوله ما يقرب من ثلاثة عشر الف قدم أو حولى ثلاث ساعات من العرض ، فى نسخة كانت تتوافق تماما مع **النص الموسيقى الذى وضعه ادموند مايزل** ، ولكن أحداثا مهمة وقعت فى الفترة التى تم فيها انتاج الفيلم ، فقد صدر **قرار بنفى ليون تروتسكى** (١٨٧٩ ــ ١٩٤٠) (الذى كان وزيرا للحربية كما لعب دورا كبيرا خلال الثورة والحرب الأهلية) ، وهكذا كان على ايزنشتين أن يذعن لأوامر اللجنة التنفيذية للحزب الشيوعى ولقائد الحزب يوزيف ستالين (١٨٧٩ ــ ١٩٥٣) ، **باختصار عدة آلاف من الأقدام من نسخة الفيلم لكى يحذف كل اشارة لدور الزعيم المنفى** (تصل أقرب التقديرات الى الدقة الى أنه تم حذف حوالى ثلث طول الفيلم) • وللأسباب ذاتها فانه تم منع تداول كتاب جون ريد فى الاتحاد السوفيتى منذ أواخر عام ١٩٢٧ ، وحتى وفاة ستالين فى عام ١٩٥٣ • وعندما عرضت هذه **النسخة المختصرة** فى مارس عام ١٩٢٨ قوبلت بفتور ، ولم يستطع المتفرجون فهم المونتاج الذهنى التجريدى فيها ، كما أن النقاد المنتمين للحزب هاجموا الفيلم تحت دعوى الاغراق فى **النزعة الشكلية** ، وهو **الاتهام الذى أوضح تماما تلك الهوة الفاصلة بين جماليات ايزنشتين والنظام الستالينى الجديد** • (لم يكن ايزنشتين المتهم الوحيد فى هذا المجال ، فخلال السنوات الأولى من حكم ستالين ــ ١٩٢٧ و ١٩٢٨ تحديدا ــ فان نصف عدد الأفلام التى تم انتاجها واجهت قرارات بالمنع من العرض) •

لقد أطلق **الناقد والمؤرخ يون بارنا** على فيلم « **أكتوبر** » تعبير « **فيلم تجريبى يتمتع بدرجة عالية من الاتساق الجمالى** » ، ولقد كان هذا صحيحا فقد استخدمه ايزنشتين كمعمل يختبر فيه نظرياته عن المونتاج الذهنى وأثره على المتفرجين ، ففى فيلم « أكتوبر » طبق ايزنشتين **المونتاج الذهنى** بنفس طريقة تتابع الأسود الحجرية فى « بوتمكين » ، لكى يقدم تفسيره وتعليقه على كل أحداث الثورة ، وهكذا فان كيرينسكى يتم تصويره على الشاشة فى تشبيه مجازى مع الطاووس ، كما أن رجاله المسلحين يشبهون دمى من الجنود ، وهى **تشبيهات تاتى جميعها من خارج السياق الدرامى** للفيلم ، وبالمثل فان **انشقاق المنشفيك (الأقلية) خلال المؤتمر الثانى لمجلس السوفيت يتم تشبيهه بلقطات تصور أيدى أنثوية ناعمة وهى تعزف على أوتار آلة الهارب** ، كما أن انضمام كتيبة الدراجات النارية للمؤتمر توضع جنبا الى جنب مع لقطات تصور عجلات دراجة تدور بسرعة شديدة ، (ويكتب ايزنشتين عن هذا المشهد فى كتابه « الشكل السينمائى » أنه استطاع بتلك الطريقة تحويل المضمون الوجدانى للحدث الى صورة بصرية

مفعمة بالحركة) ، وعند تلك النقطة فان ايزنشتين يوحي بتبلد النظام القيصري وخوائه ، من خلال سلسلة من الصور الفوتوغرافية الثابتة لبعض الزخارف التافهة والسترات العسكرية ذات النياشين الملونة ، وفي هذا الفيلم يمكنك أن تجد العديد من أنواع الاستعارة البلاغية - تماما مثل اللغة المكتوبة او المنطوقة ، حيث يتم استخدام الجزء للتعبير عن الكل - فالبنادق التي يلوح بها الجنود في الهواء تقول لنا ان الجيش قد انضم الى البلاشفة ، كما أن أيدي الموظفين وهم يدقون بعصبية على آلات التليفون تشير الى أن حكومة كيرينسكي لا تستطيع السيطرة على أعصابها عندما بدأت تفقد الزمام ·

ان هناك العديد من الأدوات البلاغية الأخرى التي استخدمها ايزنشتين لكي يزيد من الأثر الأيديولوجي للفيلم ، مثل الرمزية التي تنشأ عن تعاقب بعض اللقطات ، فهو يصور تاريخ الدين من خلال سلسلة من اللقطات ، تبدأ بالأيقونات المعاصرة ، وتتراجع لتتصل حتى الأصنام البدائية ، كما استخدم أيضا بعض الحيل السينمائية البسيطة ، فتمثال الكسندر الثالث يتم تدميره في الجزء الأول من الفيلم كدلالة على نجاح الثورة ، لكننا نراه من خلال العرض العكسي للشريط وكأن شظاياه تتجمع بطريقة سحرية من جديد ، في محاولة من ايزنشتين لتقديم تشبيه لأحلام القياصرة بالعودة الى السلطة ·

كما أن هناك مشهدا نال من النقاد والمؤرخين مناقشات واسعة ، عندما استخدم ايزنشتين مشهد فتح الجسر والرفع البطيء لنصفيه المتباعدين ، لكي يوحي بأن مدينة بتروجراد قد تمزقت بعد الثورة ، فمن أحد جوانب الجسر يتدلى جواد مايزال مربوطا الى عربته بينما يتدلى من الجانب الآخر من الجسر خصلة من شعر فتاة ميتة لقيت مصرعها في اطلاق النيران أثناء المظاهرة ، وتظل تلك الخصلة متأرجحة لفترة طويلة قبل أن تسقط جثة الفتاة من الثغرة بين فتحتي الجسر ، ان هذا المشهد من منظور السرد الراوئي يحكي عن قيام الشرطة بفتح الجسر لكي تقطع الطريق على العمال الذين يريدون التراجع لمصانعهم ، لكن ايزنشتين حول هذه الأحداث الى مجاز شاعري عن طريق الابطاء في تصوير الهوة الفاصلة بين نصفي الجسر ، وهكذا فانه يجعل اللحظة أكثر طولا بكثير مما تستغرقه في الواقع الحقيقي ، انه مشهد يذكرنا بمشهد تحطيم الطبق ، ومشهد مذبحة سلالم أوديسا في « بوتمكين » ، حيث يعمد ايزنشتين لاطالة الزمن لكي يصور أثره النفسي الهائل ، الذي يتجاوز بكثير تلك اللحظة القصيرة من الزمن التي استغرقها الحدث ·

وربما كانت النسخة الجماهيرية المعروضة من فيلم أكتوبر ـ كما أشار النقاد المعارضون للفيلم ـ تبالغ في النزعة الشكلية من ناحية اهتمامها باللغة السينمائية شديدة التعقيد ، أكثر من اهتمامها بالمضمون الذى يهدف للتعبير عن وقائع الثورة ، لكن الأهم هو أنه حتى من خلال معايير ايزنشتين ، فان **المونتاج الذهنى لا يضمن النجاح دائما فى تحقيق اهدافه ، فهناك فى بعض الأحيان انفصال مثير للاضطراب والبلبلة بين الفكرة التى يريد ايزنشتين توصيلها ، وطريقته فى التعبير عنها على نحو سينمائى** ، لقد كتب ايزنشتين فى عام ١٩٢٩ : « ان اللغة الهيروغليفية للسينما قادرة على التعبير عن أى مفهوم ، وعن أية فكرة طبقية ، وعن أى شعار سياسى ، دون الاستعانة بأرشيف جاهز من المواقف الدرامية أو النفسية » . (تطبيقا لايمان ايزنشتين بهذا القول ، فقد حاول بالفعل بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ التخطيط جديا لصنع **فيلم يقدم ترجمة سينمائية لكتاب كارل ماركس « رأس المال »**،الذى يقدم تشريحا اقتصاديا واجتماعيا هائلا للرأسمالية ، لأن ايزنشتين **كان يأمل فى أن يرفع المونتاج الذهنى الى « مصاف عالم الفلسفة »** ، كما أنه بعد أن **قرأ رواية « يوليسيس » لجيمس جويس** ـ التى أسماها « انجيل السينما الجديدة » ـ **فانه أصبح قريبا من الايمان بأن المونتاج الذهنى يمكن استخدامه فى عالم الأدب** ، وقد كتب عن ذلك يقول : « لقد انشغل جويس داخل المطبخ اللغوى للأدب بنفس الشىء الذى كنت مفتونا به فى أبحاثى المعملية حول اللغة السينمائية » . كان ذلك فى فبراير عام ١٩٢٨ ، وفى العام التالى قضى **ايزنشتين ساعات طويلة يتحدث مع جويس فى باريس حول اعداد « يوليسيس » للسينما** ، وهو المشروع الطموح الذى لم يقدر له أن يتحقق لأن جويس فقد بصره فى تلك الأيام) .

ان هذا النوع من السينما الذهنية الخالصة لا يمكن فى الحقيقة أن يوجد ـ فيما عدا بعض الأشكال الخاصة من فن التحريك ـ وذلك لأن الحقائق السينمائية تتجسد دائما من خلال صور لأشياء حقيقية مجسدة ، وبالطبع فان مفهوم ايزنشتين كان هو استخدام هذه الأشياء المجسدة وتنظيمها على نحو محدد ، للايحاء بمعان مجردة ، وهذا صحيح فى جانب منه ، لكن كل الدلائل المتاحة تشير الى أن **تقنيات المونتاج الذهنى تنجح فقط عندما تستمد جذورها من السياق الدرامى أو الروائى للحدث ، لكن عندما ينتهك المونتاج الذهنى هذا السياق السردى ـ على النحو الذى تكرر كثيرا فى « أكتوبر » ـ فانه ينحو الى خلق رموز لا يمكن للمتفرج تفسيرها ، ولا توجد الا فى ذهن الفنان ، لأن المعنى لا ينبثق من خلال الأشياء المجسدة التى يراها المتفرج على الشاشة .**

ايزنشتين بعد فيلم « أكتوبر »

كان فيلم ايزنشتين التالى استمرارا لمشروعه الذى بداه قبيل تكليفه باخراج فيلم « أكتوبر » ، وهو مشروع الفيلم الذى أسماه « الخط العام » – الاصطلاح الذى كان يعنى سياسة الحزب الشيوعى – ثم أعاد تسميته ليصبح « القديم والجديد » (١٩٢٩) عندما اعترض أتبـاع ستالين على الاسم الأول • كان تصور ايزنشتين عن الفيلم هو أن يكون قصيدة شاعرية – فى شكل يجمع بين التسجيلية والروائية – فى مديح نظام التعاونيات الزراعية السوفيتية • ويحكى الفيلم قصة تعليمية عن تطور قرية فلاحية روسية عادية ، من التخلف والفقر الى الرفاهية من خلال تأسيس مزرعة تعاونية ، وكان ايزنشتين فى البداية يفكر فى أن تدور أحداث القصة حول شخصية رئيسية هى الفلاحة مارفالابكينا (والتى لعبت دورها فى الفيلم فلاحـة حقيقية كتجسيد لنظرية ايزنشتين فى تنميط الشخصية ، لكن هذه الفلاحة البسيطة تكرس جهودها لدعم المجهود التعاونى فى المزرعة وتصبح أهم دعائم نجاح المزارعين فى سياستهم الجديدة • ومثل كل أفلام ايزنشتين فان فيلم « القديم والجديد » قد استغرق وقتا طويلا فى الاعداد له وبحث مادته ، كما أنه تم تصويره فى المواقع الحقيقية ، بالاضافة الى أن ايزنشتين استخدمه – كما فعل فى فيلم « أكتوبر » – كمعمل لتجاربه ، هذه المرة ليس من أجل المونتاج الذهنى ولكن من أجل مونتاج التوافق النغمى ، ولقد حقق بالفعل نجاحا كبيرا فى هـذا المجال ، فطبقا لهذا النوع من المونتاج الذى كان ايزنشتين يطلق عليه أحيانا « المونتاج البوليفونى » ، (مستعيرا الاصطلاح الموسيقى الذى يعنى تعدد الألحان التى تعزف فى وقت واحد)، كما كان يطلق عليه أحيانا أخرى «البعد الرابع السينمائى»، طبقا لهذا المونتاج فان الفيلم تم توليفه وتجميعه من خلال طريقة تشبه التوزيع الموسـيقى لألحان رئيسية ، وهو الأسلوب الذى سوف يطلق عليه أندريه بازان فيما بعـد « الميزانسـين » ، كنقيض للتوليف الذى يعتمد على تحليل المشهد الواحد الى العـديد من اللقطات القصيرة (وهو ما سوف نتناوله تفصيلا فى الفصـل الثالث عشر) • وعلى العكس من المونتاج الذهنى فى فيلم « أكتوبر » ، فان كل اللقطات فى مونتاج التوافق النغمى تنبع بشكل طبيعى من السياق الدرامى للفيلم ، كما أن كل لقطة تحتوى على تكوين معبر يستخدم عمق الصورة ، بحيث تسود اللقطة حالة مزاجية محددة تشبه الطابع الذى تأخذه الألحان فى الموسيقى بين اختلاف « السلم أو المقام الصغير » و « السلم او المقام الكبير » •

ان ايزنشتين يستخدم تشبيهات تمد جذورهـا فى عالم التأليف الموسـيقى السيمفونى ، وكما كتب فى كتاب « الشكل السينمائى » عن

فيلم « القديم والجديد » ، فان « كل مشهد كان له طابع موسيقى ـ من ناحية التأثير النفسى والفسيولوجي على المتلقى ـ ولذلك فان النظام الذى اتبعه لتحقيق الظلال الحسية والايقاعية المعقدة كان بالضرورة يشبه عملية قيادة الأوركسترا ، لكى تتوافق الألحان ـ أو المشاهد ـ معا » • ويحتوى الفيلم على مشاهد شهيرة مثل لقاء الفلاحة مارفا لأول مرة مع آلة فصل القشدة ، ومشهد وصول ثور القرية لتلقيح اناث البقر فى المزرعة ، ومشهد « الرقصة » الأخيرة للجرارات الزراعيـة ، ولكن من المؤكد ان توليف أيزنشتين فى الفيلم كله كان من أرق وأدق الأعمال التى أنجزها ، وفى الحقيقة أن عديدا من النقاد اتفقوا على اعتبار هذا الفيلم **أجمل أفلامه الصامتة** ، ولقد كان ايزنشتين يستبق الواقعيين الايطاليين الجدد ، عندما كتب عن هدفه من تحقيق فيلم «القديم والجديد » ، بأنه كان يريد تمجيد « **مشاعر الوجود الانسانى فى حياته اليومية** » ؛ وبالفعل فان الفيلم استطاع أن يخلق نوعا من « السينما الشاملة » التى لم يستطع ايزنشتين تحقيقها فيما بعد ، ففيلم « القـديم والجديد » يتسم **بالطابع شديد العذوبة فى تصـويره للسـماء والشمس والأرض والانسـانية ذاتها** ، التى استطاع ايزنشتين أن يخلق منها شـكلا بصريا رائعا ، ومع ذلك فان الموظـفين الرسميين أعربوا عن عدم الرضا عندما انتهى صنع الفيلم فى ربيع ١٩٢٩ ، مما اضطر ايزنشتين الى **تصوير نهاية أخرى لفيلمه طبقا لأوامر ستالين** • وعلى الرغم من ذلك كله ، وعلى الرغم أيضا من النجاح الجماهيرى للفيلم ، فان النقاد الحزبيين أدانوا الفيـلم بقسوة ، واتهموه مرة أخرى **بالاتهام القديم بالاتجاه نحو النزعة الشكلية** ، لقد كان موقف هؤلاء النقاد نذيرا بمتاعب جمة سوف يواجهها ايزنشتين فى المستقبل ، على الرغم من أنه وصل الى قمة شهرته العالميـة فى عام ١٩٢٩ ، ولم يسـتطع الحزب أن يتجاهـل ذلك الاحترام الذى أضـفاه ايزنشتين على السينما السوفيتية والاتحاد السوفيتى فى كل أنحاء العالم •

لقد أخذ **ايزنشتين السينما الصامتة الى أبعد مدى يمكن أن تذهب اليه مع فيلمه « القديم والجديد »** ، تماما مثلما فعل قبـل ست سنوات عندما وصل الى الحدود القصوى للمسرح التقليدى قبل أن « يسقط فى هوى السينما » ، وها هو الآن وهو فى قمة قوته الابداعية يقف على حافة السينما الناطقة ، التى كان شديد الاهتمام بها ، لأنه كان يراها وسيلة لتحقيق أحلامه الجمالية ، وللأسف فان اسهامات ايزنشتين لفن السينما الصامتة ظلت طوال عقد كامل اسهامات نظرية ، وذلك لأن هذا المهندس العملاق للسينما السوفيتية الصامتة لم يكن مسموحا له بأن يصنع فيلما

آخر ، حتى أتيحت له الفرصة عام ١٩٣٨ بفيلم « **الكسندر نيفسكى** » . لقد شهدت تلك الفترة كوميديا مأساوية سياسية ، تتجسد في عدم قدرة فنان مثل ايزنشتين على أن يصنع أفلاماً في بلده لمدة تسع سنوات كاملة ؛ في نفس الوقت الذى ارتقى فيه الى مصاف الفنانين العالميين الذين نالوا نجاحا كبيرا فى جميع أنحاء العالم ، حتى ان أشخاصا عاديين فى الغرب كانوا ينظرون اليه ولأفلامه كمثل أعلى للشكل السينمائى ، ففى اغسطس عام ١٩٢٩ ، وعندما بلغ من العمر احدى وثلاثين سنة ذهب ايزنشتين ــ فى بعثة نظمتها مؤسسة السينما السوفيتية ــ مع كاتب السيناريو الكسندروف والمصور السينمائى تيسه ، لدراسة السينما فى أوربا الغربية والولايات المتحــدة ، حيث بدأ فى ١٩٣٠ التخطيط لمشروعات أفلام لم تكتمل مع شركة باراماونت (من أهم تلك المشروعات فيلم « **ذهب سوتر** » المقتبس عن رواية « الذهب » (١٩٢٥) للروائى المستقبلى بليز سندراس ، والتى تدور عن المهاجر الألمانى جون أجوسطس سوتر ، الذى بدأ فى البحث عن الذهب فى كاليفورنيا . وحقق نجاحا حتى انه بنى امبراطورية عملاقة من ثروته ، ولكنه تحول فى النهاية الى الشيوعية . لقد كتب ايزنشتين ملاحظات عن سيناريو الفيلم يقول فيها إنه يصور « الجنة البدائية الهادئة فى كاليفورنيا التى تحطمت بسبب البحث المجنون عن الذهب » . هنالك أيضا معالجة ماركسية لرواية « **مأساة امريكية** » (١٩٢٦) من تأليف تيودور درايزر ، لكن الفيلمين رفضــا بدعوى نقدهما الحاد للمجتمع الأمريكى ، ولكن « مأساة أمريكية » ظهر الى الوجود عام (١٩٣١) بعد تعديل السيناريو الذى أخرجه جوزيف فون سترنبرج ــ كما سوف نرى فى الفصل الثامن ــ ثم أعيد صنع فيلم آخر عن نفس القصة بعد عشرين عاما تحت عنوان « **مكان تحت الشمس** » ، عن سيناريو جديد أخرجه جورج ستيفنس ــ كما سوف نرى فى الفصل الثانى عشر ــ ولقد قام وليم فوكنر باعادة صياغة معالجة ايزنشتين لفيلم « **ذهب سوتر** » فى مشروع من اخراج هوارد هوكس فى عام ١٩٣٤ ، لكن المشروع لم يكتمل وتحول من شركة « باراماونت » الى شركة « يونيفرســال » ، ليخرجه جيمس كروز فى عام ١٩٣٦ ، ومن المصادفات الساخرة أن تظهر فى نفس العام معالجة نازية لنفس الرواية تحت اسم « **قيصر كاليفورنيا** » من اخراج وتمثيل السينمائى النمساوى لويس ترينكر الذى صور سوتر على أنه « قومى ألمانى يرفض الرأسمالية الأمريكية المنحلة » .

بعد أن فشــلت هذه المشروعات مع شركة « باراماونت » ، رحل ايزنشتين الى المكسيك لتصوير ملحمته التى لم تكتمل « **فلتحي المكسيك** »

(١٩٣١ ــ ١٩٣٢) ، وعلى كل حال فقد كانت الاقامة المؤقتة القصيرة فى امريكا سببا فى أن يلتقى ايزنشتين على نحو عملى بالتقنيات الجديدة فى تسجيل الصوت ، لتدخل حياته بداية من التعقيدات المأساوية التى سوف تحاصره حتى موته المبكر فى عام ١٩٤٨ ، وهو ما سوف نتناوله بالتفصيل فى الفصل التاسع •

فسيفولود بودوفكين

كان فسيفولود بودوفكين (١٨٩٣ ــ ١٩٥٣) المخرج الثانى العظيم للسينما السوفيتية الصامتة ، والذى بدأ حياته بدراسة الكيمياء والصيدلة ، ولكنه قرر اعتزال مهنته ليصبح فنانا سينمائيا بعد أن شاهد فيلم « **التعصب** » **لجريفيث** فى موسكو عام ١٩٢٠ ، ليلتحق بمدرسة السينما فى موسكو ، ويقضى عامين كعضو فى ورشة **كوليشوف** حيث اشترك فى تجارب التوليف الشهيرة التى سبق ذكرها فى هذا الفصل ، كما أنه اشترك فى انتاج واخراج فيلمى « **الرحلات العجيبة للسيد غرب فى أرض البلاشفة** » (١٩٢٤) « **وشعاع الموت** » (١٩٢٥) • كان **أول** أفلام بودوفكين الطويلة فيلما تسجيليا طويلا عن نظريات بافلوف فى علم الانعكاس الشرطى تحت عنوان « آليات المخ » (١٩٢٦) ، والذى استخدم فيه بنجاح قواعد التوليف التى اكتشفها كوليشوف ، **كأداة تعليمية فى شرح نظرية خلق ردود الأفعال الشرطية بحيث تبدو مفهومه وغير معقدة للجمهور العادى** ، وفى نفس الوقت تقريبا قام بودوفكين بالاشتراك مع **نيكولاى شبيكوفسكى** بتصوير واخراج فيلم « **حمى الشطرنج** » (١٩٢٥)، الذى كان فيلما كوميديا من بكرتين على طريقة أفلام **ماك سينيت** فى ستوديو **كيستون** (انظر الفصل التالى) ، ولكن الفيلم **اعتمد فى توليفه على قواعد كوليشوف** (حيث تم تعشيق الحبكة الرئيسية مع لقطات لبطل الشطرنج خوسيه كبابلانكا ، التى حصل عليها أحد مصورى بودوفكين الذى تنكر فى دور مصور احدى الجرائد السينمائية) ، ولقد قام بتصوير الفيلمين **أناتولى جولوفنيا** (١٩٠٠ ــ ١٩٨٢) ، الذى سوف يصبح مصورا لكل أفلام بودوفكين من ١٩٢٥ الى ١٩٥٠ ، وحقق الفيلمان نجاحا جماهيريا داخل الاتحاد السوفيتى ، لكن **أول أفلام بودوفكين الروائية الطويلة** « **الأم** » (١٩٢٦) هو الذى جعل بودوفكين يأخذ مكانة تحت أضواء الشهرة العالمية ، جنبا الى جنب مع رفيقه وغريمه السوفيتى ايزنشتين •

وفيلم « الأم » **عن رواية لمكسيم جوركى** قام بودوفكين **وكاتب السيناريو ناثان زارخى** باقتباسها بتصرف، ليقوم بتصويرها جولوفنيا ،

وحيث تدور أحداث الفيلم خلال ثورة عام ١٩٠٥ (قام برتولد بريخت بتحويل نفس الرواية الى المسرح فى عام ١٩٣٢ فى معالجة تتناقض تماما مع معالجة بودوفكين وان لم تقل عنها أهمية) • يحكى الفيلم قصة امرأة لا تعرف عن السياسة شيئا، ومتزوجة من رجل سكير متوحش (أو حولته الظروف القاسية الى وحش)، والذى يعمل مع ابنه بافيل فى أحد المصانع، ان العائلة تعيش حياة من الفقر المدقع المهين ، مما يضطر الأب لكى يجد ما ينفقه على الخمر الى الالتحاق بجماعة « المائة السود » ، وهى فرقة من القتلة المأجورين المعادين للثورة ، والتى تمولها الحكومة القيصرية ، وفى مواجهة دموية بين العمال المضربين وجماعة المائة السود فى فناء المصنع ، يكتشف الأب أن ابنه بافيل مشترك فى الاضراب • وفى أثناء القتال يموت الأب على يد أحد أصدقاء بافيل ، وفيما بعد تأتى الشرطة الى منزل بافيل لتبحث عن الأسلحة ، وتخون الأم الساذجة ابنها معتقدة أن تعاونها مع الشرطة سوف يساعده على تبرئة ساحته ، ولكن بافيل يواجه محاكمة زائفة حيث يصدر حكم بسجنه ، فتصدم الأم فى البداية ويسيطر عليها الحزن ، لكن **هذه التجربة من معاناة الطغيان القيصرى تغير تماما من وعيها السياسى** ، وبذلك فانها تقترب من أصدقاء بافيل وتساعده فيما بعد على الهرب من سجنه ، ويلتقيان مرة أخرى عند نهاية الفيلم فى يوم عيد العمال ليقودا معا المظاهرة العمالية ، لكن فرقة من الجنود القوقازيين تهاجم المتظاهرين ، **وتلقى الأم والابن مصرعهما فى بطولة وهما يواجهان طغيان** النظام القيصرى •

حصل فيلم « الأم » على نجاح عالمى يقترب من ذلك النجاح الذى حققه « بوتمكين » ، ولنفس الأسباب تقريبا • (فى استفتاء ضم ١١٧ ناقدا سينمائيا من ست وعشرين دولة لاختيار أفضل اثنى عشر فيلما فى تاريخ السينما ، خلال معرض بروكسل الدولى عام ١٩٥٨ ، **حصل « بوتمكين » على المركز الأول** ، و « **الأم** » **على المركز الثامن**) • ان فيلم الأم يتمتع بنوع خاص من جمال الأسلوب والتصوير المتأنى ، والتوليف الذكى ، فأحداثه تتطور بشكل ايقاعى خلال **أربعة أقسام متماثلة** ، **يحقق فيها التوليف درجة عالية من التحكم فى الايقاع** ، ولكن فيلم « الأم » أكثر هدوءا وأقل بهرجة من فيلم « بوتمكين » ، فعلى الرغم من أنه فى جوهره أمثولة سياسية تتناول حدثا عنيفا ، الا أنه **يخلو من تلك النزعة الملحمية الصاخبة كما فى « بوتمكين »** • **ليركز على الدراما الانسانية** التى أصبحت هى جوهر الأحداث ، بينما لا تمثل الوقائع التاريخية الكبيرة الا خلفية لها • لقد كان فيلم ايزنشتين يتناول اللحظة التاريخية ذاتها ، بينما يدور

فيلم بودوفكين عن البشر وهم يعيشون تلك اللحظة ، وهذا هو الأسلوب الذى استمر فى الأفلام الصامتة لبودوفكين ، والتى جعلته أكثر شهرة من ايزنشتين داخل الاتحاد السوفيتى ، **فبينما كان ايزنشتين فنانا عظيما فى مجال الملاحم التاريخية التى تتناول جموع الجماهير ، كان تناول بودوفكين أكثر شخصية وانسانية** ، وكما كتب الناقد الفرنسى **ليسون موسيناك** فيما بعد ، فان « فيلم ايزنشتين يشبه الصرخة ، بينما يشبه فيلم بودفكين الأغنية » • لقد تعلم بودوفكين من جريفيث أن يضع تقابلا بين المشاهد التى تصور الأحداث الجماعية ، بمشاهد أخرى تصور دراما أكثر حميمية عن الناس العاديين التى تتغير حياتهم بسبب تلك الأحداث ، وعلى الرغم من ان بودوفكين كان يؤيد الى حد ما النظريات المعاصرة له فى تنميط الشخصيات ، فانه تعلم من جريفيث أيضا **اهمية التمثيل السينمائى** الذى يحقق تفاعل المتفرج وجدانيا مع ما يراه على الشاشة ويدفعه الى تصديقه ، وقد استطاع بودوفكين تحقيق ذلك بالفعل ، من خلال التمثيل العظيم للممثلة **فيرا بارانوفسكايا** (١٨٨٠ ـ ١٩٣٥) فى دور الأم ، والممثل « **نيكولاى باتالوف** » (١٨٩٨ ـ ١٩٣٧) فى دور الابن ، فان وجودهما وحده يضفى على الفيلم نوعا من الغنائية العاطفية التى تختلف تماما عن أعمال ايزنشتين ، وان وجدتها احيانا فى فيلم « القديم والجديد » •

ولكن على الرغم من بروز الطابع العاطفى الجذاب للفيلم ، فان **مونتاج بودوفكين كان فى كل تفاصيله على نفس الدرجة من التعقيد التى يتسم بها مونتاج ايزنشتين** ، والذى تعلم منه بودوفكين الكثير مثل كل السينمائيين السوفيت المعاصرين ، (لقد كان بودوفكين يؤكد دائما على أن ثانى التجارب السينمائية المهمة فى حياته بعد فيلم « التعصب » كانت فيلم « بوتمكين ») ، لذلك فان بعض المشاهد العظيمة من ناحية المونتاج فى فيلم « الأم » تتضمن تلك المشاهد التى تسهر فيها الأم الحزينة الى جانب جثة زوجها ، بينما تتساقط قطرات المياه ببطء فى دلو الى جانبها • وكذلك مشهد حلم بافيل الجميل بالهرب من السجن ، والذى نرى فيه توليفا للقطات تصور الربيع وهو يحل على الأرض الجرداء فى مونتاج متواز مع وجه بافيل وهو يبتسم ، بينما يكون الهرب الحقيقى لبافيل من السجن فوق قطع الجليد الطافية فى عز الشتاء ، لينتهى الهرب بالمذبحة الرهيبة • ان مشهد الجليد يبدو وثيق الصلة بفيلم جريفيث « الطريق الى الشرق » (١٩٢٠) أكثر من صلته برواية جوركى ، ولكن بودوفكين يظل وفيا التراث ورشة كوليشوف **عندما يضفى على المونتاج معنى مجازيا بالاضافة الى وظيفته السردية** ، فعندما يبدأ المشهد نرى قطع

الجليد تطفو عبر النهر مع لقطات متبادلة للعمال وهم يسيرون في اتجاه المصنع في مواجهة بطولية مع قوات الجنود ، وعندما يبدو النهر وقد ازدحم بقطع الجليد المتراكمة ، فان صفوف العمال بدورها تتزايد ، حتى تفيض تلك الكتلة الهائلة من الجماهير على افريز الشارع ، **ان للنهر وقطع الجليد الطافية هنا وظيفة سردية روائية ، لأننا نعلم أن النهر يمر الى جانب السجن ، وانه سوف يكون وسيلة بافيل للهروب** ، وأن الشاب سوف ينضم بعد هروبه عبر الضفة الثانية من النهر الى مسيرة العمال ، بعد أن يقفز على قطع الثلج الطافية مثلما فعل قبله بطل فيلم « الطريق الى الشرق » ، **لكن هناك ايضا معنى مجازيا للنهر وقطع الثلج ، فكتل الجليد سوف تصطدم فجاة وبعنف بقاعدة الجسر الحجرى ، وهو الجسر نفسه الذى ســوف يشهد بعد لحظات الصــدام الدموى بين العمال والجنود** ، وهكذا فان المونتاج المركب فى مشهد المذبحة ، والذى يحاكى مشهد سلالم أوديسا فى الايحاء القوى بحالة الهلع التى تنتاب البشر ، وهم يعيشون حادثا دمويا عنيفا ، يســاعد على اضفاء طابع وجدانى عميق يؤكد على الذروة الدرامية فى هذا الفيلم الثورى ، الذى يمزج بين الأفكار والعواطف على نحو فنى رقيق ٠

من ذلك المنظور لمونتاج بودوفكين ، يبدو واضحا أن هذا النوع من المونتاج لا يكتفى فقط بخلق معان رمزية أو فكرية ، لكنه يظل دائما فى خدمة السياق السردى والروائى للفيلم ، **لأن بودوفكين ـ على عكس ايزنشتين ـ لم يهتم كثيرا بالتجريد الذهنى** ، وكانت له أسبابه النظرية فى هذا المجال ، لأنه كان يؤمن أن عملية المونتاج تحدث أثرها على المتفرج بطريقة مختلفة عن تلك التى كان ايزنشتين يتصورها ٠ **لم تكن العملية الرئيسية فى المونتــاج عند بودوفكين هى اتحاد اللقطات أو اندماجهـا (أو عناصر التجاذب والتنافر كما كان يسميها ايزنشتين)** ، **ولكن العملية الرئيسية للمونتاج هى الترابط الذى يحقق اتصالا ناعما بين كل لقطة وتلك التى تليها ، حتى لو كان تتابع اللقطات يوحى بالرمز الى جانب ايحائه بالواقع الحقيقى** ، ولقد كتب بودوفكين فى مقدمة الطبعــة الألمانية **لكتابه « التكنيك الســينمائى والتمثيل الســينمائى »** (١٩٢٦) : « ان التعبير الذى يقول ان (الفيلم يتم تصويره) هو تعبير زائف تماما ويجب أن يختفى من اللغة ، ان (الفيلم يتم بناؤه) بواسطة شرائط منفصلة من السليولويد وهى المادة الخام الأولى للسينما » ، وهكذا فان **بودوفكين يختار نموذجا معماريا للبناء السينمائى ، بينما اختار ايزنشتين من قبله نموذجا جدليا وفكريا** ، على الرغم من أن النموذجين قد يتداخلان أحيانا

من الناحية العملية • لقد كان الاختلاف الحقيقى بين مونتاج ايزنشتين ومونتاج بودوفكين لا يدور فى جوهره حول العناصر والأسس الشكلية للمونتاج ، وانما حول تأثيره النفسى على المتفرج ، **حيث كان ايزنشتين يؤمن بأن المعنى السينمائى يتولد فى ذهن المتفرج من خلال اتحاد أو اندماج اللقطات والكادرات المختلفة، بينما كان بودوفكين يرى أن هذا المعنى يتولد من خلال اتصال هذه اللقطات والكادرات** ، وهذا الاختلاف بين وجهتى النظر لم يتوقف حتى بعد ايزنشتين وبودوفكين ، الى أن أصبح لدينا معلومات أعمق عن سيكولوجية الادراك وتجارب أكبر فى مشاهدة الأفلام •

وبحلول أغسطس ١٩٢٨ ، ومع مولد السينما الناطقة ، كان على **ايزنشتين وبودوفكين** أن يحاولا حل الاختلافات الجمالية بينهما ، **ويصدرا بيانا (بالاشتراك مع جريجورى الكسندروف) لتاييد استخدام الصوت غير المتزامن (أو الكونترابونطى)** ، ورفض استخدام الصوت لمجرد اضافة الحوار الذى يطابق حركات شفاه الممثلين على الشاشة ، **لأنهما** كانا يريان فى هذا الاستخدام المتزامن للصوت تهديدا لفن المونتاج كما مارساه فى السينما الصامتة •

كان **فيلم بودوفكين التالى** ـ مثل فيلم « أكتوبر » لايزنشتين ـ تكليفا من اللجنة المركزية لاحياء الذكرى العاشرة للثورة البلشفية ، وكان اسمه « **نهاية سانت بترسبرج** » (١٩٢٧) ، وكما فعل سابقا فى فيلم « الأم » ، قام بودوفكين بالتركيز على **الدراما الشخصية لأفراد بعينهم يعيشون أحداث الثورة** ، ويحكى النصف الأول من الفيلم قصة صبى فلاح ذهب إلى عاصمة الدولة القيصرية سانت بترسبرج بحثا عن عمل فى عشية الحرب العالمية الأولى ، ولأنه لم يكن يمتلك وعيا سياسيا ، فانه قبل العمل كمخبر للسلطات ، وأداة لافساد الاضرابات التى كان يقوم بها العمال ، لكنه عندما بدأ فى فهم الحياة غير الانسانية التى يعيشها العمال فى ظل النظام الرأسمالى ، فانه يهاجم صاحب المصنع فى سورة من الغضب ، فيساق الى السجن حيث يتم تجنيده فى الجيش عندما تندلع الحرب ، عندئذ يتحول تركيز الفيلم الى الحرب ذاتها والى أحداث الثورة كما عاشها الجندى الصغير • ان **النصف الثانى من الفيلم** والذى يغطى الأعوام من ١٩١٥ حتى ١٩١٧ **يشبه كثيرا أفلام ايزنشتين** ، فى استخدام المونتاج على نحو خلاق ، للتعبير عن الأثر التاريخى للأحداث الكبيرة ، **ولكن العنصر الانسانى فى أفلام بودوفكين يظل معزولا مع العناصر الملحمية والرمزية** ، فهو يستخدم المونتاج ببراعة خلال هذا الجزء لكى يؤكد

على التناقض بين الرأسماليين الذين يزدادون ثراء والفقراء الذين يزدادون بؤسا بسبب الحرب ، كما أنه يستخدم أيضا - مثلما فعل فى فيلم « الأم » - زوايا التصوير الموحية دراميا على طريقة جريفيث ، فعندما يصل الصبى الى سان بترسبرج فى المرة الأولى ، تراقبه الكاميرا من زاوية شديدة الارتفاع ، لذلك فانه يبدو قزما بين بنايات المدينة العالية وتماثيلها الضخمة ، لكنه عندما يعود الى المدينة مرة أخرى فى نهاية الفيلم ، بعد ان انضم للقوات البلشفية التى تقتحم قصر الشتاء ، تصوره الكاميرا من زوايا منخفضة ، وعلى عكس فيلم « أكتوبر » لايزنشتين ، فان بودوفكين استطاع الانتهاء من فيلم « نهاية سان بترسبرج » فى الموعد المقرر ، ليتم عرضه جماهيريا وينال نجاحا جماهيريا هائلا فى الاتحاد السوفيتى ، كما حصو كثيرا من المديح النقدى خارجه أيضا . وان كثيرا من النقاد يعتبرونه اليوم متفوقا على فيلم ايزنشتين فى تحليله لأحداث الثورة ، على الرغم من أن فيلم « أكتوبر » يظل فيلما متفردا مستعصيا على المقارنة بأفلام أخرى فى نفس السياق .

كان **الفيلم الصامت الأخير** لبودوفكين هو « **وريث جنكيز خان** » (والذى عرض فى الخارج تحت اسم « **عاصفة فوق آسيا** ») ، وقد استمر فيه بودوفكين فى اتباع طريقته فى السرد الروائى التى بدأها فى فيلم « الأم » ، حيث نرى شخصا غير واع سياسيا يجعله طغيان القيصرية يذوب فى الحركة الثورية ، ولكن فيلم « وريث جنكيز خان » تدور أحداثه فى وسط آسيا السوفيتية خلال عام (١٩٢٠) ، وبطله صياد مغولى تستغله الجيوش الأجنبية التى تدخلت لتحارب الجيش الأحمر فى آسيا خلال الحرب الأهلية (هناك بعض الضغوط السياسية التى مارسها السفراء الأجانب وأدت الى تسمية البريطانيين فى الفيلم باسم « الروس البيض » فى النسخ التى تم عرضها فى الخارج ، ولكن المتفرج لا يستطيع أن يخطىء أنهم بريطانيون) .

يبدأ الفيلم بداية مثيرة عندما يهاجم (بير) - المغولى الشاب - تاجر فراء انجليزيا كان قد غشه فى أحداث سابقة ، ليهرب المغولى بعدها ويلتحق بالمحاربين السوفيت فى الشمال ، لذلك يحاول جنود جيش التدخل البريطانى تعقبه واطلاق النيران عليه ، ويتركونه جريحا جروحا خطيرة ، ولكن ضابطا يعثر على تميمة بين متعلقات (بير) توضح أن المغولى ينحدر مباشرة من سلالة جنكيز خان ، لذلك يقوم البريطانيون بتضميد جراحه وعلاجه ، ليصنعوا منه حاكما عميلا لهم على منغوليا ، وبالفعل فان المغول يقبلون حكمه فى البداية لكنه يدرك فى النهاية أن البريطانيين يستخدمونه لقمع شعبه ، فينقلب (بير) على البريطانيين فى غضب عارم

يشبه غضب شمشون ، حيث نراه فى نهاية الفيلم وهو يهدم مبنى القيادة البريطانية فوق رأس آشريه ، ويقفز فوق جواد ليجمع حشدا هائلا من فرسان المغول ، الذين يزحفون فى موجة بعد أخرى ضد الغزاة البريطانيين ، ويتحولون فى النهاية الى عاصفة كونية تقلع جذور المستعمرين وتدفع بهم ـ على النحو الحرفى للكلمة ـ من فوق الأرض ·

ان هذه النهاية الرمزية العظيمة كانت تحتوى عند العرض الأول للفيلم على المئات من اللقطات ، مما جعل العديد من النقاد ذوى النزعات المتزمتة ينظرون اليها على أنها غير واقعية ـ ولقد كان بودوفكين يريدها بالفعل غير واقعية حرفيا ـ كما كانوا يرون الفيلم بهذه النهاية لا يحقق التأثير الأيديولوجى المطلوب ، كما أنهم كانوا يعتبرون الفيلم مغرقا فى النزعة الشكلية بسبب تصويره الرائع لجمال الطبيعة فى منطقة جلوفنيا حيث تم تصوير الفيلم ، وعلى الرغم من أن الفيلم حقق نجاحا جماهيريا كبيرا ، كما أذهل المتفرجين فى الخارج ببراعته الحرفية العالية ، فان بودوفكين أصيب بنوع من الصدمة بسبب الحدة التى واجهه بها النقاد السوفيت الرسميون ، مما أدى الى فشل **فيلمه التالى الذى حاول فيه تطبيق نظريته عن الصوت غير المتزامن أو الصوت الكونترابنطى** · كان ذلك هو فيلم « **حالة بسيطة** » (١٩٣٢) ، والذى يدور عن قصة حب شديدة الذاتية حكاها بودوفكين بأسلوب انطباعى ، من خلال شذرات ولقطات قصيرة تبدو أكثر اقترابا من نظريات ايزنشتين منها لأفلام بودوفكين الأولى ، وقد تم عرض هذا الفيلم لفترة قصيرة فى نسخة صامتة بعد أن أعاد بودوفكين الكثير من توليفه ، وعادت تتردد من جديد اتهامات النقاد له بالنزعة الشكلية ، ليكون ذلك اشارة على أن الفترة التجريبية العظيمة للفن السوفيتى كانت تقترب من نهايتها ، وعلى الرغم من أن بودوفكين حاول أن يتحمل عاصفة النقد المرير التى كانت على وشك أن تقتلع فنانى المونتاج الكبار فى السينما السوفيتية ـ فقد استمر فى عمل **بعض الأفلام الناطقة المحترمة مثل « هارب من الجندية »** (١٩٣٣) و « **سوفوروف** » (١٩٤٠) ـ الا أنه لم يستطع أن يحقق مرة أخرى المكانة التى وصل اليها مع أفلامه الثلاثة الصامتة الكبيرة ؛ بسبب التدخل الدائم للبيروقراطيين فى الحزب الشيوعى (بينما استطاع « **دولار** » ـ المخرج المساعد فى فيلم « الأم » ـ أن يقدم لبودوفكين يد المساعدة فى حالات عديدة ، فقد كان دولار معروفا بولائه للحزب ، لذلك كان يؤكد للبيروقراطيين أن بودوفكين بدوره مازال وفيا **للواقعية الاشتراكية** ، وهو ما ساعد بودوفكين على أن يستمر فى عمل الأفلام ، وهو الأمر ذاته الذى

قام به السينمائيان بيتور بافلينكو وديمتري فاسيلييف في مساعدة ايزنشتين على اخراج فيلمه « الكسندر نيفسكي » ٠

الكســندر دوفشــنكو

كان الكسندر دوفشنكو هو الفنان الثالث الذى يحتل أهمية كبيرة فى تاريخ السينما السوفيتية الصامتة ، وأكثر فنانى هذه المرحلة ابتعادا عن التقليدية ٠ ولد الكســندر دوفشــنكو (١٨٩٤ ــ ١٩٥٦) لعائلة أوكرانية من الفلاحين ، وتنقل فى شبابه في عدة أعمال ، فعمل مدرسا ودبلوماسيا ورساما لسلسلة القصص المصــورة السياسية ، ومصــورا تشكيليا قبل التحاقه باستوديوهات أوديسا عام ١٩٢٦ ، وقد بلغ من العمر اثنين وثلاثين عاما ، ومثل جريفيث كان يعرف القليل عن السينما عندما بدأ حياته فيها ، بل لقد كتب عن الفترة الأولى من حياته : « لقد كنت ارى الأفلام نادرا جدا » ، لذلك كانت أفلام الثلاثة الأولى في استوديوهات أوديسا تقليدا حرفيا لأفلام « السلاب ستيك » الكوميدية الأمريكية التى كان الجمهور السوفيتى يحبها ، لكنه صنع فيلما عام ١٩٢٨ أظهر فيه احساسا شاعريا عميقا ، كما اتسم الفيلم بالابتعاد عن التقليدية من الناحية التقنية ، الى الحــد الذى دفع الموظفين الرسميين فى اتحــاد الســينما الأوكرانى الى عرض الفيــلم عرضــا خاصــا ليســألوا ايزنشــتين وبودوفكين عن رأيهما فيه ، وكان هذا الفيلم هو « زفينيجــورا » الذى يدور حــول سلسلة من القصص تحــكى عن البحث عن كنز قديم خبأه الأسلاف فى مكان ما من آسيا الصغرى ٠ ان كل قصة من هذه القصص الأربع تدور فى مرحلة مختلفة من التاريخ الأوكرانى ، لكى يصنع دوفشنكو تقابلا بين الماضى والحاضر ، وليدفع المتفرج الى الخروج بمغزى سياسى معاصر ، وهو ما جعل ايزنشتين وبودوفكين يدركان على الفور أهمية الفيلم ، ولقد كتب ايزنشتين فى مرحلة لاحقة عن أن ذلك المزج الساحر فى الفيلم بين الخيال والواقع ، و « الابداع الشعرى ذا الحس الوطنى العميق » ، يذكر المتفرج باعمــال الكاتب الروسى نيــكولاى جوجول (١٨٠٩ ــ ١٨٥٢) ، كما كتب دوفشــنكو نفســه عن الفيلم أنه يمثل بالنسبة له « قائمة بامكاناته الابداعية » ، وكان ذلك حقيقيا ، لأن الفيلم يتمتع بأسلوب شديد الخصوصية فى السرد السينمائى ، وبنزعة غنائية عاطفية ، وحساسية مخبة للحياة الأوكرانية ، لذلك فان الفيلم قد مهد الطريق أمام الفيلمين العظيمين التاليين لدوفشــنكو وهما « الترسانة » (١٩٢٩) « والأرض » (١٩٣٠) ٠

يمثل فيلم « الترسانة » **قصيدة سينمائية ملحمية عن آثار الثورة والحرب الاهلية على اوكرانيا** • يبدأ الفيلم مع الحرب العالمية الأولى وينتهي باضراب للعمال فى مصنع للأسلحة والذخائر فى كييف ، لكن **الفيلم لا يريد ان يحكى قصة بقدر ما يريد أن يقدم مجازا بصريا عريضا عن الثورة واحداثها** ، التى تتضمن الفظائع الكابوسية للحرب وبؤس الفقراء نتيجة للقمع الاقتصـــادى ، مما خلق فى النهاية روحا لا يمكن قمعها ، تنشد الحرية ، وتعيش في قلوب الشعب الأوكرانى ، ومن ناحية البناء الســـينمائى فان فيلم « الترســـانة » يقدم نظرة موجزة للثورة الأوكرانية ، من خلال سلسلة من الفقرات التى تنحو الى الرمز أو المجاز ، ولكن **يمتزج فيها التاريخ والتصـــوير الكاريكاتورى والفولكلور والأمثولة والأسطورة امتزاجا رائعا** ، وانه يمكن لنا أن نرى فى الكادرات الجميلة الرائعة ، التى قام بتصويرها **دانيلو ديموتسكى** (١٨٩٣ ــ ١٩٥٤) ، الناس وهم يعيشون ويموتون ، ولكننا نرى أيضا **الجياد وهى تتكلم ، كما تنبعث الحياة فى اللوحات والرسوم** ، **كما ينتهى الفيلم بالبطل وهو يعرى صدره امام وابل من نيران الرجعيين ، ويستمر فيما يشبه المعجزة فى الوقوف على قدميه كرمز للروح الثورية التى لا يمكن قمعها وهزيمتها**، ولقد لاحظ ايزنشتين فيما يخص البناء الرمزى للفيلم ، الذى لا يضع فى مركز اهتمامه السرد الروائى ، أن فيلم « الاضراب » كان من أهم الأمثلة فى السينما على « **تحرير الأحداث من قيود الزمان والمكان** » ، وبالفعل فان النقاد الرسميين شعروا ببعض الصعوبة مع فيلم «الترسانة»، ومع ذلك وطبقا لرواية **المؤرخ جاى ليدا** ، فان الجمهور قد تقبل الفيلم بشكل حدسى ، كما استطاع أن يفهم اللغة الخاصة للفيلم •

كان **فيلم دوفشنكو التالى هو « الأرض »** ، الذى يعتبر من أهم أفلامه التى نالت شهرة عالمية ، وعلى الرغم من أن حبكته المختصرة تتناول شكلا عاديا من أشكال الصراع الطبقى ، فان الفيلم **فى جوهره أنشودة لا تهتم بحكاية القصص** ، تتغنى باستمرارية الحيـــاة والموت فى أوكرانيا كما عشقها دوفشنكو • يتميز الفيلم بايقاع طبيعى هادىء يشبه ايقاع الحياة ذاتها ، ليحكى **قصة بسيطة عن الصراع بين عائلة من ملاك الأرض الأغنياء « الكولاك »** ، **والفلاحين الشـــباب فى مزرعة جماعية** فى احدى القرى الأوكرانية الصغيرة • (كان الكولاك أو ملاك الأرض هم الأعداء الطبقيون التقليديون منذ بداية حكم ستالين الذى كانت سياسته تهدف الى نزع الملكية واقامة مزارع جماعية ، حتى ان الملايين من ملاك الأرض انتهوا الى السجن أو الترحيل أو الابعاد بعد مصادرة أراضيهم ، أما الفلاحون الفقراء فقد وجدوا أنفسهم فى موقف الاختيار بين الذهاب للعمل في المزارع

الجماعية ، أو الموت جوعا من المجاعة المصـــطنعة التى حدثت فى عامى ١٩٣٢ ـ ١٩٣٣ ، وهى المجاعة التى اتسمت بالوحشية فى أوكرانيا ، حتى ان بعض المؤرخين يعتقدون أن الهدف الحقيقى منها كان التخلص من القوميين الأوكرانيين) • وعندما **يرفض الكولاك فى الفيلم بيع أراضيهم الشاسعة الى المزرعة الجماعية** ، فان عمدة القرية فاسيل يصادر الأرض ، ويشترى جرارا زراعيا جديدا ، ويدير المزرعة الجماعية حتى تحقق النجاح والازدهار ، **وفى احدى الأمسيات يتم اطلاق النار على فاسيل فيموت صريعا على يد أحد أبناء أسرة الكولاك** • ان والد فاسيل وهو فى غمرة حزنه على الابن يرســـل فى طلب كاهن القرية ، ويطلب منه جنازة « عصرية » لابنه تتخللها « أغنيات جديدة عن الحياة الجديدة » ، **وينتهى الفيلم بحفل الجنازة على الشـــاب وقد سادت روح من النشـــوة وحب الحياة ، ليبدأ بعدها المطر فى التساقط فوق الأرض** ، ولقد كان المؤرخ والناقد لويس جاكوبز محقا عندما وصف فيلم « الأرض » بأنه « اسهام مضىء فى عالم السينما ذات النزعة الغنائية » ، فهو من الأفلام النادرة التى تشع جمالا غامضا يتسامى **فوق السياق السياسى المعاصر ، ليصور خصوبة الأرض وقدرتها المتجددة على أن تعيد دائما دائرة الميلاد والحياة والحب والموت ، فالفيلم يبدأ برجل عجوز يقضم تفاحة فى سعادة وهو يحتضر ، وينتهى الفيلم بذلك الموكب الجنائزى الذى يفـــور بالحس المتوهج ، ونشهد فيه خطيبة فاسيل وهى تمزق ملابسها من فوق جسدها من الحزن ، بينما تضع أمه مولودا جديدا ، ويسقط المطر لكى يغسل الأرض ويروى عطشها** •

ان المشهد الرئيسى فى فيلم « الأرض » يأتى بعد مشهد الحصاد الذى يسود فيه « **مفهوم وحدة الوجود** » ، حيث تمتزج الأحداث الطبيعية مع حياة البشر ، فنرى العشاق وهم يستلقون فى نشوة تحت ضوء القمر فى ليلة صيف ، تستقر فيها أيدى الصبية على نهود البنات ، ويكون فاسيل وخطيبته بين هؤلاء العشـــاق ، وبعدها يفترقان ويسير فاسيل وحده فى طريق مترب ، وينطلق على نحو تلقائى فى الرقص منتشيا باستمتاعه الروحى العميق بالحياة والحب ، وفجأة وفى وسط رقصته ذات الحركة البطيئة يسقط سريعا وقد استقرت فى جســده رصاصة القاتل المختفى ، ولكن الحدث الذى يتحول الى مأســـاة عند المخرجين الآخرين يتحول عند دوفشنكو الى التأكيد على الاحساس ببهجة الحياة ، **فان فاسيل يموت فى اللحظة ذاتها التى يكتمل فيها تحقيق ذاته ، كما أن الحياة سوف تستمر فى الميلاد من جديد كما كانت دائما** ، ويكتب الناقد والمؤرخ أيفور مونتاجيو : « ان أفلام دوفشنكو تحتوى على أحداث عديدة

، تصوير الموت ... ولكن الموت عنده لا يبدو عقيما أبدا ... فأفلامه توحى دائما فى النهاية بالجمال والعطاء ، فهو يقول الأرملة : « البقية فى حياة أطفالك » ، ويقول للأرملة التى بلا أطفال : « البقية فى حياة أطفال بنى الانســـان » ... » .

وعلى الرغم من أن فيلم « الأرض » استطاع أن يدخل لمرتين متتاليتين قائمة أفضل اثنى عشر فيلما على مستوى العالم ، فى استفتاءات للنقاد السينمائيين ، فان الفيلم لم ينجح عند عرضه الأول ، لأن النقاد السوفيت اتهموه باتهامات مثل « الانهزامية » و « الثورة المضادة » ، بل أيضا « الفاشية » . ومثل ايزنشتين وبودوفكين ، فان شهرة دوفشنكو وأهميته داخل الاتحاد السوفيتى كانت قد بدأت فى الأفول بسبب الموقف الرسمى من هؤلاء الفنانين ، وبعد سنتين من التوقف الذى فرضه دوفشنكو على نفسه بدأ فى تطويع مواهبه لمرحلة **السينما الناطقة** ، ليصنع أفلاما مثل « **ايفـــان** » (١٩٣٢) و « **ايروجراد** » (١٩٣٥) و « **شوشـــورز** » (١٩٣٩) ، لكن الضغط المتزايد عليه للخضوع لخط الحزب جعل من الصعب عليه أن يحقق تلك الذروة الفنية الرائعة التى حققها من قبل فى « الترســـانة » و « الأرض » ، على الرغـــم من أنه حاول ذلك طوال حيـــاته .

المخرجـــون الســـوفيت الآخرون

قبل أن نتفحص الأسباب الكامنة وراء الانحدار الدرامى للسينما السوفيتية خلال الثلاثينات ، والقمع الذى واجهه بعض من أهم فنانيها ، فان من المهم أن نذكر العديد من السينمائيين الآخرين الذين لعبوا دورا كبيرا خلال فترة التجريب العظيمة التى استمرت عقدا كاملا بعد الثورة ، وربما كان من أهم هؤلاء هو فريق العمل السينمائى الذى جمع بين المخرج **جريجورى كوزينتسيف** (١٩٠٥ ــ ١٩٧٣) ، وكاتب السيناريو **ليونيد تراوبرج** (ولد عام ١٩٠٢) وهو الفريق الذى أسس « **مصـــنع الممثل غير العادى** » فى عام ١٩٢١ . لقد قدم كوزنتسيف وتراوبرج معـــا عدة أفلام تجريبية قصيرة تتسم بالحماس والتوهج ، مثل فيلم « **مغامرات أوكتا برينا** » (١٩٢٤) ، قبل أن يبدآ فيلمهما التعبيرى الناجح المقتبس عن رواية جوجول « **المعطف** » فى عام ١٩٢٦ ، لكن عملهما الأهم والذى كتب له الموسيقى التصـــويرية **ديمترى شوستاكوفيتش** فقد كان فيلم « **بابل الجديدة** » (١٩٢٩) الذى يتســـم بدراما ذات أسلوب خاص ، تتناول مولد كوميونة باريس وسقوطها ، وتدور أحداثه فى محل باريسى

أنيق · (بعد حصار باريس الذى أنهى الحرب بين فرنسا وبروسيا عامى ١٨٧٠ و ١٨٧١ ، قام العديد من مواطنى باريس بالتمرد على حكومة الجمهورية الثالثة ، وتأسيس حكومتهم الخاصة أو المجلس البلدى الذى اطلقوا عليه اسم « كوميونة باريس » ، التى حكمت لمدة شهرين حكما ذا نزعة اشتراكية ، الا أن الجيش الفرنسى استخدم القمع الوحشى ضدهم ، ولقد اثنى كارل ماركس على كوميونة باريس ، باعتبارها أول تمرد كبير تقوم به البروليتاريا ضد البورجوازية ، كما ينظر التراث الماركسى اللينينى الى الكوميونة على أنها نموذج استبق الثورة البلشفية فى عام ١٩١٧ ، ولقد تم اعادة احياء فيلم « **بابل الجديدة** » مع النص الموسيقى الأصلى فى مهرجان باريس السينمائى عام ١٩٧٦ ، ليتم عرض الفيلم بعدها فى لندن ونيويورك وسان فرانسيسكو) · ولقد استمر تعـاون كوزينتسيف وتراوبرج فى « **ثلاثية مكسـيم** » بين عامى ١٩٣٥ و ١٩٣٩ ، (والتى سوف نتناولها فى فصل لاحق) ، لينتهى هذا التعاون مع فيلم « **ناس بسطاء** » (١٩٤٦) ، الذى تم منعه لمدة عقد كامل ، بأوامر من اللجنة المركزية للحزب الشيوعى ، لاتهامه بأنه فيلم « مزيف وخاطىء » ، ليقوم كوزينتسيف بعدها باخراج أفلام مقتبسة عن نصوص أدبية ، ويستمر تراوبرج وحده فى كتابة السـيناريوهات ، كما قام **ايليا تراوبرج** ، شقيقه الأصغر الذى ساعد ايزنشتين فى فيلم « أكتوبر » ، باخراج أول أفلامه الروائية الطويلة « **القطار السريع الأزرق** » (١٩٢٩) ، وهو فيلم مغامرات مثير يدور فى الشرق الأقصى ، كما يتضـمن أمثولة سياسية عن بدايات تحول الصين الى الشيوعية ·

قام أيضا **بوريس بارنت** (١٩٠٢ ــ ١٩٦٥) ، الذى كان تلميذا لكوليشوف ، باخراج عدة أفلام من نوع كوميديا السلوك المعاصرة ، عند نهاية حقبة السينما الصامتة ، ومن بين هذه الأفلام « **الفتاة صاحبة صندوق القبعات** » (١٩٢٧) ، وهو قصة ساخرة رقيقة عن الحياة اليومية فى موسـكو ، فى ظل السـياسة الاقتصادية الجديدة · كما عاود الظهور مخرجان من حقبة ما قبل الثورة ، هما **ياكوف بروتازانوف** (١٨٨١ ــ ١٩٤٥) ، الذى أخرج فيلما من نوع الخيال العلمى تحت عنوان « **ايليتا** » (١٩٢٤) ، الذى يستمد شهرته من كونه الفيلم السوفيتى الوحيد الذى تم تصميمه بتطبيق أسلوب **المدرسة** « **البنائية** » وجمالياتها ، لكنه كان مع ذلك يقدم للجمهور ديكورات مبهرة وغريبة ، تكلفت كثيرا خلال مرحلة الانتاج ، مما جعل النقاد الحزبيين يتهمونه بالنزعة التجارية ، وبالفعل فان بروتازانوف استمر فى احتلال مركز أهم المخرجين الذين يحصلون على أعلى الايرادات فى شباك التذاكر بسلسلة من الأفلام الكوميدية ·

كانت المخرجة الثانية هي **اولجا بريو براجينسكايا** (١٨٨٤ ــ ١٩٦٦) ، التي كانت في السابق ممثلة في أفلام بروتازانوف ، لكنها تحولت الى الاخراج ، بأفلام تسيطر عليها نزعة شاعرية واسيانة للحنين الى الماضي في الريف الروسي التقليدي ، مثل فيلم « **امرأة من ريازان** » (١٩٢٧) ٠

من اهم أفلام تلك الفترة أيضا فيلم « **السرير والأريكة** » (١٩٢٧)، الذي أخرجه **ابرام روم** (١٨٩٤ ــ ١٩٧٦) ، وصمم ديكوراته صديق ايزنشتين الفنان **سيرجي يوتكيفتش** ، والذي كان قصة حب واقعية تدور بين ثلاثة أطراف جمعتهم معا أزمة الاسكان ، ولقد قام يوتكيفيتش ــ الذي ساهم في انشاء مصنع الممثل غير العادي ، وأصبح فيما بعد واحدا من اهم مخرجي مرحلة الفيلم الناطق ــ باخراج فيلمين مهمين في نهاية مرحلة السينما الصامتة هما « **القلادة** » (١٩٢٨) و « **الشراع الأســـود** » (١٩٢٩) ٠ كما أن ثلاثة من المخرجين الذين سوف يصبحون من أهم مخرجي الفيلم السوفيتي الناطق بدأوا حياتهم الفنية خلال تلك المرحلة ، وهم **فريدريش ايرملر** (١٨٩٨ ــ ١٩٦٧) ــ من مدينة لينينجراد ــ بأفلام **الواقعية النقدية** مثل « **شظايا من امبراطورية** » (١٩٢٩) ، **وميخايل كالاتوزوف** (١٩٠٣ ــ ١٩٧٣) ــ من جورجيا ــ الذي أخرج فيلم « **ملح من اجل زافانيتيا** » ، و **مارك دونسكوى** (١٩٠١ ــ ١٩٨١) ــ من موسكو ــ الذي أخرج فيلم « **في المدينة الكبيرة** » (١٩٢٨) ٠

في النهاية ، فانه لابد لنا أن نذكر **الأفلام التســـجيلية** التي قدمها المخرج الأوكراني **فيكتور تورين** (١٨٩٥ ــ ١٩٤٥) ، وتلك التي أخرجتها صديقة ايزنشتين ومعلمته **استر شاب** ٠ ففيلم « **توركسيب** » (١٩٢٩) الذي أخـــرجه تورين ، كان فيلمـــا تســـجيليا طـــويلا يصـــور في حيوية بناء الخطوط الحديدية التي تربط بين تركستان وسيبيريا ، وهو الفيلم الذي نال شهرة عالمية ، ومارس تأثيرا كبيرا في تطور تقاليد الفيلم التسجيلي البريطاني ، لكن أفلام تورين الأخرى كانت متفاوتة الجودة ، على حين كانت أفلام المخرجة شاب أكثر تماسكا وعددا ، فمنذ بدايتها الأولى بالعمل في التوليف في مؤسسة السينما استطاعت اتقان **الفيلم التســـجيلي الأرشيفي ، الذي يعتمد على الجمع بين لقطات من جرائد سينمائية عديدة** ، كما أتاح لها احساسها المميز بالايقاع والسرعة في التوليف أن تصنع العديد من الأفلام التسجيلية الطويلة ، التي تجمع فيها ببراعة وقائع من ماضي الثورة الروسية ، ومن بين انجازاتها العظيمة أفلام مثل « **سقوط عصر رومانوف** » (١٩٢٧) و « **الطريق الطويل** » (١٩٢٧) في الذكرى العاشرة لوقائع ثورتي فبراير وأكتوبر ، وهما

الفيلمان اللذان يشكلان ثلاثية ملحمية مع فيلمها التالى « **روسيا فى عصر نيقولا الثانى وليو تولستوى** » (١٩٢٨) ، وهى الثلاثية التى تصـــور ثلاثة عقود من التاريخ الروسى السوفيتى بين ١٨٩٧ و ١٩٢٧ .

الواقعية الاشتراكية وتدهور السينما السوفيتية

كان مصير الثورة السوفيتية هو نفس مصير السينما السوفيتية ، التى تزامن انحدارها مع بداية عصر السينما الناطقة ، لكن **اضافة الصوت الى السينما لم يكن هو السبب المباشر فى افول العصر الذهبى للفيلم السوفيتى** ، (بالطبع فان بعض المخرجين السوفيت قد وجدوا صعوبة فى التكيف مع التقنيات الجديدة للصوت ، ولكن هذه التقنيات كانت قد قوبلت أيضا بالحماس لدى العديد من المخرجين السوفيت ، باعتبارها اداة تزيد من امكانية الوسيط السينمائى على التعبير الفنى ، فقد **كان مخرج عظيم مثل دزيجا فيرتوف متحمسا منذ منتصف العشرينات لبداية عصر السينما الناطقة** ، **كما قام ايزنشتين وبودوفكين والكسندروف فى اغسطس ١٩٢٨ بنشر بيان جماعى يؤكد على اهمية الاستخدام الخلاق للصوت فى الصور المتحركة** ، وبالفعل فان ايزنشتين والكسندروف وتيسه ســافروا الى أوروبا الغربية وأمريكــا بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، حيث استطاعوا التعرف عن قرب على التطورات فى السينما الناطقة ، لذلك فان الحقيقة تبدو كما لو أن **العصر الذهبى للسينما السوفيتية — مثل الســينما الألمانية ـ كان قد وصل الى نهايته لأسباب سياسـية أكثر من الأسباب التقنية** .

ففى المؤتمر الخامس عشر للحزب الشيوعى فى عام ١٩٢٧ نجح **يوزف ستالين** ـ الذى كان الســكرتير العام للجنة المركزية منذ عام ١٩٢٢ ـ فى المناورة ضد معارضيه ، لكى يصبح الحاكم المطلق للاتحاد السوفيتى خلال الستة والعشرين عاما التالية . وقد كان ستالين على عكس **لينين** (الذى مات عام ١٩٢٤) ، **وتروتســكى** (الذى نفى عام ١٩٢٨) ، رجلا حزبيا متعصبا يتسم بالغلظة ، كما جمع حوله العديد من الرجال الذين يشبهونه فى هذه الصفات ، والذين كانوا ينظرون جميعا الى الفن نظرة ضيقة ، وخاصة تجاه التجارب الطليعية التى ســادت طوال العقد الذى مضى . وكرجل سياسى عملى الى حد القســوة ، فان ستالين أدرك الأهمية الهائلة للسينما كأداة للاعلام الجماهيرى ، ولكن **بينما قال لينين : « أن السينما بالنسبة لنا هى اهم الفنون »، فان ستالين كان فظا عندما كتب « السينما هى اهم وسيلة للتحريض الجماهيرى »**

وان هدفنا يجب أن يكون التحكم فيها لكى تصبح فى أيدينا » ، وهذا هو ما حدث بالفعل ·

ففى المؤتمر السادس عشر للحزب عام ١٩٢٨ طالب ستالين بقدر أكبر من سيطرة الدولة على الفنون تحت دعوى جعلها قريبة من الجماهير وأكثر علاقة بقضاياها ، وفى عام ١٩٢٩ قام ستالين بفصل مؤسسة السينما السوفيتية عن وزارة التعليم ، ووضعها تحت السيطرة المباشرة للمجلس الأعلى للاقتصاد القومى ، **لتقع صناعة السينما كلها تحت ادارة البيروقراطى العقائدى المتزمت بوريس شومياتسكى** ، الذى أعلن بوضوح أنه يقف ضد كل أشكال النزعة الشكلية والرمزية وتجارب المونتاج ، لصالح القصص التعليمية والبروباجاندا الصريحة ، وقد أعيد تنظيم مؤسسة السينما مرة أخرى عام ١٩٣٣ ، ولكنها ظلت تحت ادارة شومياتسكى الذى تزايدت سلطاته عام ١٩٣٦ ، ليصبح المتحكم الوحيد فى السينما السوفيتية ، الى أن خرج فى حركة تطهير حزبى عام ١٩٣٨ (وسوف نتناول فى الفصل التاسع كراهيته العميقة لايزنشتين) · كان رئيس المؤسسة السابقة لوناتشارسكى يستخدم أسلوب الاقتراحات مع الفنانين ، وعلى عكسه أصبح شومياتسكى يصدر الأوامر والقرارات لكى تسير الفنون السوفيتية مع تزايد النزعة السلطوية الى المنظور الأيديولوجى الضيق ، الذى يعرف باسم « **الواقعية الاشتراكية** » ·

كانت الواقعية الاشتراكية **نوعا مبتذلا ومصطنعا من النزعة** التعليمية التى تمجد التجربة السوفيتية ، **من أجل اقناع الجماهير بالأمجاد** التى تحققت تحت حكم لينين ، **لكن اهتماما خاصا بالطبع** كان يتجه للتأكيد على أمجاد ستالين ، **وكان المبدأ الأساسى هو أن الابداع الفردى يجب أن يخضع للأهداف السياسية للدولة ، كما أن الحاضر يجب النظر اليه فى ضوء المستقبل الذى يضع معالمه الخط السياسى المعاصر للحزب** ، لذلك فان التعريف الرسمى للواقعية الاشتراكية هو « الطريقة الفنية التى يجب أن يكون مبدؤها الأساسى هو التصوير المجسد التاريخى الصادق للواقع فى تطوره الثورى ، كما يجب أن يكون هدفها الأكثر أهمية هو التثقيف الشيوعى للجماهير » · لقد كانت بكلمات أخرى طريقة فنية تتطلب تحويل الفن السوفيتى الى أداة دعائية لسياسات الحزب الشيوعى ، ولأن سياسة الحزب يمكن أن تتغير لأهداف نفعية ، فان المعتقدات كانت تتغير معها بالضرورة · وبشكل عام ، فان الواقعية الاشتراكية تتضمن الالتصاق بالنزعة الأدبية التى تهجر أية سمات رمزية أو نفسية ، وتؤكد فقط على **الحواديت البسيطة التى تدور حول أبطال ــ وفى النادر بطلات ــ يمثلون النظام السوفيتى** · (خلال الثلاثينات والأربعينات كان محتما أن

يشبه هؤلاء الأبطال ستالين ، وهو الأمر الذى تغير بعد ذلك على الرغم من أن الخطوط الأساسية للواقعية الاشتراكية ظلت على حالها) ٠
وقد تم اعلان الواقعية الاشتراكية على أنها الأسلوب الرسمى لكل الفن السوفيتى فى المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيت فى عام ١٩٣٤ ، فى وقت كانت فيه المواهب العبقرية للسينما السوفيتية قد تم تدميرها ، حيث لم يعد هناك وجود لابداعات فردية أو متفردة ، كما أن التجارب الشكلية كان ممنوعا ظهورها على الشاشة مرة أخرى ٠

وفى عام ١٩٣٣ ، وفى أعقاب فرض الواقعية الاشتراكية ، هبط انتاج السينما السوفيتية الى أدنى معدلاتها خلال عقد كامل ، حيث تم انتاج ثلاثة وخمسين فيلما سوفيتيا فقط بالمقارنة مع ١١٩ فيلما فى العام السابق ، وقد القى شوميانسكى باللوم على انتقال السينما من الفيلم الصامت الى الفيلم الناطق ، ولكن المسئولية تقع أيضا على حالة الاضطراب والخوف التى سادت الاستوديوهات فى تلك الفترة ، وبشكل مأساوى فقد كان مؤسسو السينما السوفيتية هم أول من تضرر بسبب هذا الجو السياسى المتزمت ، فقد تم اطلاق الاتهامات بالانحراف الشكلى على فنانين مثل ايزنشتين وبودوفكين ودوفشنكو وفيرتوف ، الذين ظلوا يعملون فى جو من عدم الترحيب الرسمى ، وقد أمست رؤاهم الفنية وأساليبهم مقيدة بجنون العظمة والاضطهاد الستالينى ، وفيما عدا ايزنشتين وحده ، فان أحدا منهم لم يقدم للسينما الناطقة أفلاما عظيمة تضاهى أفلامهم فى عصر السينما الصامتة ، وذلك لأن الفن الذى تقيده الأيديولوجيات يتوقف عن أن يكون فنا ليصبح شيئا آخر ٠ (سوف يكتشف النازيون سريعا وفى نفس الوقت تقريبا ما اكتشفه الستالينيون) ٠

ان الفن العظيم يمكن أن يكون احيانا فنا أيديولوجيا ، والنماذج الواضحة على ذلك هى « بوتمكين » و « الأم » و « الترسانة » ، **لكن الأيديولوجيا عندما تكون فى خدمة ذاتها وحدها لا يمكن أن تصبح فنا عظيما أبدا**، وان السينما فى الاتحاد السوفيتى لم تستطع الا قريبا جدا أن تتعافى من هذا العقم الابداعى الذى عانت منه فى ظل الستالينية ، وربما لأن النزعة الشمولية سادت طويلا على الفن فى الاتحاد السوفيتى ، فان عودة السينما السوفيتية الى عصرها الذهبى سوف تحتاج الى فترة من الزمن ٠

الفصـــل الســـادس

هوليوود فى العشرينيات

بنهاية الحرب العـــالمية الأولى كانت صناعة السـيـنما الامريكية قد بدأت فى بناء النظام الذى سوف يستمر طوال الأربعين عاما التالية ٠ كان **المنتجون المستقلون** ـ تحت قيادة **أدولف زوكور** ، **ووليم فوكس** ، **وكارل لايمل** ـ قد حققوا انتصارا على احتكار « **شركة حقوق الأفلام** » ، ليصبحوا هم أنفسهم نوعا من الاحتكار المتكامل ذى النشاطات العديدة والمنتشرة على نحو أفقى ، بقدرتهم على التحـكم ليس فقط فى انتـاج الأفلام ، وانما أيضا فى امتلاك دور العرض وشركات التوزيع ، فعندما اتسم الفيلم الروائى بقدر أكبر من الصقل والتهذيب ، أصبحت دور العرض ذاتها أكثر اقترابا من عالم **الطبقة المتوسطة** ، بذلك الجو السحرى الخاص الذى يغرى على ارتيادها فى قاعات تسع ثلاثة آلاف متفرج ، ومنتشرة عبر المدن الصغيرة والكبيرة فى كل أنحاء البلاد ، وبسبب زيادة طول الفيلم والتضخم الاقتصادى والأجور الضخمة التى بدأ النجوم فى طلبها ، فان ميزانيات الانتاج ارتفعت عشرة أضعاف مما كانت عليه قبل الحرب ، وأصبحت الأفلام صناعة وطنية كبرى لمدة طويلة من الزمن ، لهذا فان **المنظم المعمول بها فى صناعة الأفلام واختيار توليفات دراميـة بعينها ، كانت قد أصبحت قواعد أساسية تتيح نوعا من الانتاج الكمى الكبير** ، مما شجع دوائر **وول ستريت** بقوة على استثمار الأموال فى صناعة السينما ، لأسباب اقتصادية وسياسية فى وقت واحد (فقد بدأت الطبقات الغنية صاحبة السـلطة فى الاهتمام بامتلاك السـينما ، كأداة للاعلام الجماهيرى ، والاحتفاظ بها تحت سيطرتها كما فعلت مع الراديو فى فترة لاحقة) ٠ ان ما صنع هوليوود خلال العشرينيات وجعلها « **بابل الجديدة** » ذات السحر الجماهيرى ، هو مزيج من **المال الجديد** ، **والسلطة الجديدة** ، **والأخلاقيات الجديدة لعصر موسيقى الجاز فيما بعد الحرب الأولى**

(لقد كان المزاج العام فى أمريكا ما بعد الحرب مزيجا من المرارة والتخلى عن الأوهام ، والنزعة النقدية الساخرة وهو ما يشبه على نحو ما المزاج الذى ساد فى أعقاب فترة ووترجيت ، ولكن ما زاد الأمر وطأة آنذاك هو الكارثة القومية لوباء الأنفلونزا الأسبانية فى عامى ١٩١٨ و ١٩١٩ ، والتى مات فيها نصف مليون أمريكى ، ولقد كانت « الأخلاقيات الجديدة » ملتصقة بهذا المزاج العام فى رفضها « الأخلاقيات القديمة » لمثالية العصر الفيكتورى ، وتبنى وجهة نظر مادية تهتم بالثروة والاستمتاع الحسى والحرية الجنسية ، وهو مما ساعد على الانتشار الواسع لوسائل الادمان ـ مثل التدخين وشرب الخمر ، أما هوليوود فقد انتشر فيها الكوكايين ـ وانتشرت الدعوة لحرية المرأة وحرية اقامة العلاقات الجنسية. ولقد أصبحت هذه الأخلاقيات أمرا واقعا مع الازدهار الاقتصادى النسبى الذى ساد هذا العقد ، وتزامن مع ثورة وسائل الاتصال ، مثل اتساع نطاق توزيع الأفلام ، واقامة شبكات الراديو المنتشرة عبر البلاد ، بالاضافة الى الثورة فى وسائل النقل أيضا ، حيث أصبحت السيارة الخاصة متاحة لشريحة كبيرة من الناس ، كما أصبح الطيران التجارى أمرا شائعا ، ولكن من الناحية السياسية تميزت هذه الفترة بالاضطرابات العمالية العنيفة من جانب ، ورد الفعل اليمينى المعادى للشيوعية من جانب آخـر) .

كانت الشركات الأكثر أهمية فى صناعة السينما عند بداية العشرينيات ، المعروفة باسم « **الثلاث الكبار** » هى شركات « **الممثلون المشهورون ـ لاسكى** » التى كان يمتلكها **زوكور** ، والتى استطاعت فيما بعد أن تضيف الى ملكيتها أفلام « **باراماونت** » التى كانت متخصصة فى التوزيع ودور العرض ، وتصبح هذه الشركة مشهورة منذ عام ١٩١٦ باسم « باراماونت » ، أما الشركة الثانية فقد كانت شركة « **ليو** » المساهمة ، التى بدأت بسلسلة دور العرض التى كان يمتلكها **ماركوس ليو** ، ثم تحولت الى الانتاج مع امتلاك شركة « **مترو** » فى عام ١٩٢٠ ، أما الشركة الثالثة فقد كانت شركة « **فيرست ناشيونال** » ، التى تأسست عام ١٩١٧ من خلال ستة وعشرين من أصحاب دور العرض الكبيرة فى جميع أنحاء أمريكا ، فى محاولة منهم لمقاومة أسلوب البيع بالجملة (أو فرض الشركات المنتجة مجموعة كاملة من الأفلام على دور العرض) ، وكان هدف هذه الشركة هو انتاج الأفلام الخاصة بها .

كانت هناك **شركات صغرى** أخرى ، مثل « **الفنانون المتحدون** » التى تأسست عام ١٩١٩ ، من خلال أربعة من أبرز الفنانين السينمائيين آنذاك ـ **جريفيث وشارلى شابلن ومارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس** ـ

من أجل انتاج أفلامهم الخاصة وتوزيعها ، وقد استطاعت هذه الشركة ان تصبح قوة عظمى فى صناعة السينما الأمريكية حتى بدأ عصر السينما الناطقة (ولقد استعادت الشركة قوتها مرة أخرى خلال السبعينيات) ، أما شركة « **مترو ـ جولدوين ـ ماير** » فقد بدأت كاتحاد لشركات « مترو » و « جولدوين » و « لويس ب · ماير » تحت رعاية شركة « ليـــو » المســاهمة ، كما كانت هناك شركات أصغر مثل شركة « **فوكس** » ، و « **يونيفرسال** » و « **اخوان وارنر** » ، وهذه الشركة الأخيرة هى التى ساعدت صناعة السينما الأمريكية فى التحول الى عصر السينما الناطقة (من خلال تقنية فيتافون كما سوف يرد تفصيلا فى هذا الفصل) ، وعن طريق هذا التحول سوف تســتطيع شركة وارنر أن تضم اليها شركة « فيرست ناشيونال » · الى جانب هذه الشركات ، كانت هناك ستوديوهات يقترب عددها من الثلاثين ، تستثمر أموالا قليلة فى انتاج الأفلام ، لكن لم يستمر من بينها مع حلول عصر الصوت الا شركات « **كولومبيا** » . و « **ريبابلك** » و « **مونوجرام** » ·

توماس اينس وماك سينيت
ونظام الاستوديو فى الانتاج السينمائى

أصبحت الاستوديوهات فى العشرينيات مصانع ضخمة لانتاج كميات كبيرة من وسائل وسلع التسلية الجماهيرية ، وكان هذا نتيجة للنموذج الذى اتخذه فى العقد السابق **توماس هاربر اينس** (١٨٨٢ ـ ١٩٢٤) ، الذى بدأ حياته الفنية مثل جريفيث ممثلا ومخرجا فى **شركة بيوجراف الأمريكية** عام ١٩١٠ ، ليؤسس فى النهاية الاستوديو الخاص به والمعروف باسم « **اينس فيل** » بالقرب من هوليوود فى عام ١٩١٢ ، حيث أخرج هناك مئات الأفلام التى يتراوح طولها بين بكرتين وخمس بكرات ، قبل أن يتحول الى التخصص فى الانتاج فى أواخر عام ١٩١٣ ، ولقد تحول استــوديو « اينس فيـــــل » بين عـــــامى ١٩١٤ و ١٩١٨ الى أول استوديو هوليوودى يكتسب أهمية كبيرة ، حيث يسع خمســـة مواقع للتصوير لكل منها مستلزماته الكاملة ، كما أصبحت طريقته فى الانتاج النموذج الأول **لنظام الاستوديو الذى يقوم على التخصص والتنظيم الكامل لفروع صناعة السينما ، وهو النظام الذى سوف يسود صناعة السينما الأمريكية طوال الأربعين عاما التالية** ، لقد كانت طريقة اينس فى الانتاج هى أن يكون مجموعات انتاجية صــغيرة تقــوم كل منها ـ تحت ادارة مخرج ـ بالعمل فى فيلم واحد ، بينما تقوم المجموعات الأخرى بالعمل فى أفلام أخرى ، وقد كان المؤلفون ـ الذين يعملون فى تعاون لصيق مع اينس والمخرجين التنفيذيين فى وقت واحد ـ يقومون باعداد **سيناريوهات**

تصوير تفصيلية ، لذلك فقد كان ممكنا تصوير اللقطات التى يجمعها ديكور واحد فى زمن قصير ، بصرف النظر عن موقع هذه اللقطات من البناء الروائى للفيلم • وعندما كان اينس يقوم بالموافقة على السيناريو ، كانت مجموعة الانتاج تبدأ التصوير طبقا لجدول زمنى صارم ، وعندما ينتهى التصوير يتولى اينس الاشراف على التوليف وجميع المراحل اللاحقة ، حتى يصبح الفيلم جاهزا للعرض ، لقد كانت تلك الطريقة فى صناعة الأفلام مناقضة تماما لطريقة جريفيث التى تعتمد على الارتجال ، لكنها كانت أكثر ملاءمة الى حد كبير مع صناعة السينما الأمريكية التى تستثمر رؤوس أموال كبيرة ، وهو ما يفسر السبب وراء أن جريفيث لم يجد له مستقبلا داخل صناعة السينما الأمريكية فى ظل نظام الاستوديو ، ومع ذلك فان اينس كان قريب الشبه من جريفيث فى عبقريته فى تحويل السرد الروائى الى صورة سينمائية ، لذلك كانت معظم الأفلام التى أنتجها (وأغلبها من نوع الويسترن الذى يحتشد بمشاهد الحركة والعنف) تتميز بالايقاع المحكوم والبناء الروائى المتماسك ، وتلك كانت بصمته الشخصية القوية على تلك الأفلام •

ولقد أصبح اينس وجريفيث بالفعل شريكين لعدة سنوات مع ماك سينيت فى **شركة « ترايبنجل » (المثلث)** ، والتى تأسست على يد هارى ايتكين بعد رحيله عن شركة ميوتوال فى عام ١٩١٥ ، وان لم يكتب لهذه الشركة النجاح فى الفترة اللاحقة ، فمن ناحية الفكرة كان نظام الشركة راسخا ودقيقا ، حيث يقوم كل من هؤلاء المخرجين الثلاثة بالاشراف على انتاج أفلام من نفس النمط الذى يجيده ، وكان سببا فى شهرته : فتخصص اينس فى أفلام الويسترن والحركة ، وسينيت فى أفلام كوميديا « السلاب ستيك » ذات البكرتين ، وجريفيث فى افلام الميلودراما والمناظر الضخمة ، ولكن من ناحية التطبيق فشلت شركة « المثلث » بعد ثلاثة أعوام بسبب الخطأ فى تقدير ذوق الجماهير ، وبسبب المحاولات المرتبكة فى احضار نجوم المسرح التقليدى الى الشاشة ، لذلك فان اينس قام بعد فشل الشركة بانشاء استوديو كبير فى كالفرسيتى (وهو الاستوديو الذى سوف يصبح المسرح الرئيسى لشركة « م•ج•م » بعد عشر سنوات)، واستمر فى انتاج الأفلام الروائية حتى وفاته فى عام ١٩٢٤ ، وقد استطاع اينس خلال حياته الفنية أن يبتكر أسلوب السيناريو التفصيلى التنفيذى شـــديد الأهمية فى عملية صناعة الأفلام ، وبذلك كان رائدا لنظـــام الاستوديو فى الانتـــاج ، كما أنه منح العديد من الممثلين والمخرجين الموهوبين الفرص المهمة الأولى فى مجال حياتهم السينمائية ، ومن بين هؤلاء وليم هارت وبيلى بورج وهنرى كينج • وأخيرا ، فان اينس قد منح

فن السينما بعضا من أكثر الأفلام الروائية احكاما من ناحية البناء ، مثل « **موقعة جيتيسبرج** » (١٩١٣) ، و « **الاعصار** » (١٩١٤) ، و « **الجبان** » (١٩١٥) ، و « **المدنية** » (١٩١٦) ، و « **الحطام الانسانى** » (١٩٢٣) ، والتى كانت جميعا نماذج جيدة للأفلام التى تتسم بسرعة الايقاع ، والاقتصاد فى السرد • وكما لاحظ جون فورد ، فان « اينس قد مارس تأثيرا قويا على الأفلام ، لأنه حاول أن يمنحها قدرا أكبر من الحركة » •

كان **ماك سينيت** (١٨٨٠ – ١٩٦٠) واحدا من مؤسسى نظام الاستوديو الأمريكى ، كما كان أيضا **المؤسس الأول للكوميديا السينمائية الصامتة** • كان سينيت فى السابق قد عمل ممثلا فى أفلام عديدة لشركة **بيوجراف** التى أخرجها جريفيث ، لكنه بدأ أيضا فى الاهتمام الواعى بدراسة طرائق الاخراج ، وهو ما أتاح له أن يبدأ فى اخراج أفلام لشركة بيوجراف فى عام ١٩١٠ ، لكنه لم يكن يملك فيها الا قدرا ضئيلا من الحرية الابداعية ، لذلك قام **بتأسيس شركة أفلام « كيستون »** فى سبتمبر ١٩١٢ فى ولاية نيوجيرسى ، لكنه استطاع خلال شهر واحد أن ينقل هذه الشركة الى هوليوود ، حيث استطاع هناك بين عامى ١٩١٣ و ١٩٣٥ أن ينتج آلاف الأفلام ذات البكرة الواحدة أو البكرتين ، والمئات من الأفلام الروائية الطويلة التى خلقت **نمطا سينمائيا جديدا هو كوميديا « السلابستيك » الصامتة ، التى سوف تصبح أهم أنماط الأفلام الأمريكية خلال العشرينيات** •

حمل سينيت الى السينما المؤثرات العديدة التى تركت أثرها عليه فى حياته الفنية السابقة ، مثل عالم السيرك ، والفودفيل ، والمحاكاة الهزلية ، والبانتوميم ، والقصص المصورة المسلسلة ، وأفلام المطاردات على طريقة **الممثل الفرنسى ماكس ليندير** ؛ لذلك فان أفلام سينيت التى أنتجها وأخرجها فى استوديوهات « كيستون » قدمت عالما كوميديا كاملا يتسم بالسريالية والفوضوية ، تخضع فيه حبكة السرد للشخصيات خضوعا كاملا لما أراده سينيت من تحقيق **كوميديا بصرية خالصة ، تتسم أحيانا بالعنف ، والجموح دون أن يسبب ذلك أى أذى لشخصيات الفيلم** • فى هذا العالم نرى الشخصيات تتبادل المقالب العنيفة وغير الضارة فى آن واحد ، مثل **قذف الفطائر فى الوجوه ، والتعلق بقمم الجبال ، ومطاردات السيارات** ، وربما أيضا انتفاخ بعض الأشياء لدرجة الانفجار • ان هذا النوع من الكوميديا العنيفة يعتمد على **التوليف شديد السرعة** ، كما يعتمد أيضا على مشهد « **الانقاذ فى اللحظة الأخيرة** » على طريقة جريفيث ،

بالاضافة الى احساس سينيت شديد الدقة بالايقاع ، فقد كان عبقريا فى ضبط توقيت الحركة ، سواء الحركة الطبيعية المجنونة للأشخاص والأشياء التى تملأ كادرات افلامه ، أو الحركة الايقاعية اللاهثة للتوليف والتى تمضى بسرعة الايقاع الى درجة الجنون . وقد قام سينيت أيضا فى بعض افلامه بالمحاكاة الساخرة لبعض تقاليد الأفلام الشهيرة الأخرى ، مثل بعض أفلام جريفيث ، كفيلم « تيلى على المشنقة » (١٩١٦) ، كما قدم هجاء ساخرا لنزعة عبادة الأمريكيين للآلات آنذاك مثل فيلم « الزوجة ومشكلات السيارة » (١٩١٦) ، وكانت هذه الأفلام مثل أفلامه الأخرى تبدأ بنقطة بصرية مرتجلة تشمل بعضا من « شرطة كيستون » أو « النساء الجميلات المستحمات » على طريقة سينيت ، لتنطلق النكتة بعدها فى سلسلة من الفوضى المتعاقبة ، التى يحكمها عنصر وحيد هو منطق التداعى فى التوليف على نحو ما نرى فى أفلام مثل « المتنكر » (١٩١٤) ، و « فتاة أمواج الشاطىء » (١٩١٦) .

كان سينيت يقوم طوال العامين الأولين باخراج معظم أفلامه بنفسه فى استوديوهات كيستون ، لكنه بدأ منذ عام ١٩١٤ فى تطبيق نموذج « اينس فيل » فى الانتاج ، ليتخصص فى ادارة الانتاج والاشراف على المخرجين والممثلين وكتاب السـيناريو ، لكنه كان ــ على العكس من أينس ــ يميل الى الأفكار القصصية البسيطة وليس الى السيناريوهات التنفيذية التفصيلية ، كما أنه كان يترك دائما مساحة فى افلامه لنوع من الارتجال اللحظى الجموح ، ومن المثير للدهشة حقا أن عددا كبيرا من الممثلين الكوميديين الكبار بدأوا العمل فى استوديوهات كيستون ، حيث قاموا بصناعة أفلامهم الأولى هناك ، ومن بين هؤلاء شارلى شابلن ، هارى لانجدون ، فاتى أرباكل ، مابل نورماند ، بن توربين ، جلوريا سوانسون ، كارول لومبارد . كما أتاح سينيت أيضا فرصة التدريب لمخرجين سوف يصبحون فيما بعد من أهم صـناع الأفلام الكوميدية الأمريكية مثل شابلن ، و كيتون ، و جورج ستيفنس ، و فرانك كابرا . علاوة على ذلك ، فان الشهرة العالمية الهائلة التى حققتها أفلام شركة كيستون قد ساهمت اسهاما كبيرا فى تحقيق السيطرة التجارية الأمريكية على السـينما العالمية ، خلال السنوات التى أعقبت الحرب العالمية الأولى ، فقد تلاءم اكتشاف سينيت أن السينما مناسبة تماما للكوميديا البصرية العنيفة مع تأسيس نمط سينمائى جديد خلال العشرينيات ، سوف يحقق اعجابا واسعا ربما لم يستطع تحقيقه نمط سينمائى آخر داخل صناعة السينما الأمريكية ، وهو الأمر الذى يؤكده العديد من نقاد ومؤرخى السينما الجادين ، ولكن المشكلة تكمن فى أن مفهوم سينيت عن الكوميديا كان

مرتبطا الى حد كبير بالسينما الصامتة ، لذلك فان الكوميديا البصرية الخالصة فقدت قدرا كبيرا من قوتها بعد خضوع السينما لمنطق الحوار المسموع والأصوات الطبيعية ، وعندما توقف الصمت عن أن يكون عنصرا جوهريا من التجربة السينمائية ، اختفى النمط السينمائى الذى أسسه سينيت من على الشاشة ، وان كان سينيت نفسه قد استمر فى صناعة الأفلام بعد التحول الى الصوت ، ولكن شركة كيستون انتهت الى الافلاس عام ١٩٣٥ ، ومن وقتها لم يستطع سينيت أن يصنع فيلما واحدا حتى وفاته في عام ١٩٦٠ .

شـــارلى شـــابلن

كان شارلى شابلن (١٨٨٩ ـ ١٩٧٧) هو أهم الشخصيات التى خرجت من استوديوهات « كيستون » تحت رعاية سينيت ، وكان شابلن ابنا لعائلة فقيرة تنتمى الى عالم الصالات الموسيقية ، مما منحه الفرصة لكى يقضى طفولته فوق المسرح ، ومثل تشارلز ديكنز وجريفيث الذى كان يشبههما كثيرا ، فان رؤيته للعالم قد تأثرت تأثرا عميقا بفترة الشباب التى عانى فيها من الفقر . لذلك فانه كان متعاطفا الى حد كبير وطوال حياته مع عالم الفقراء والمطحونين ، كان شابلن ممثلا فى فرقة أمريكية جوالة متخصصة فى مسرحيات **الفودفيل** عندما التحق بشركة « كيستون » فى عام ١٩١٣ مقابل أجر أسبوعى يبلغ ١٥٠ دولارا ، وفى فيلمه الأول **ممثلا** تحت اخراج سينيت فى فيلم « **كسب العيش** » (١٩١٤) ، لعب دور الشـــاب الانجليزى (الغندور) ، لكنه **فى فيلمه الثانى « سباق سيارات الأطفال فى فينيسيا** » (١٩١٤) بدأ فى **تطوير شخصية وأزياء (الصعلوك الصغير)** الذى سوف يجلب لشابلن شهرته العالمية ، كما سوف يصبح رمزا سينمائيا عالميا للانسان فى كل مكان . قام شابلن بتمثيل أربعة وثلاثين فيلما قصيرا ، بالاضـــافة الى الفيلم الروائى ذى البكرات الست « **قصة تيلى الرومانسـية المثقوبة** » (من اخراج ماك سينيت عام (١٩١٤) فى ستوديوهات كيستون) ، حيث استطاع فيها الاستمرار فى تحديد معالم شخصية ذلك **المهرج الصغير الحزين بحذاءيه الضخمين وسرواله المنتفخ ومعطفه الضيق وقبعته المستديرة السوداء** .

لكن مواهب شابلن الحقيقية كانت أكثر ملاءمة لنوع رقيق من الكوميديا يختلف عما أتاحته له أفلام كيســـتون ذات الايقاع السريع المجنون ، لذلك قام عام ١٩١٥ بتوقيع عقد مع **شركة « ايسانای »** لكى يصنع أربعة عشر فيلما من ذات البكرتين ، مقابل الأجر الأسبوعى الضخم

آنذاك الذى كان يبلغ ١٢٥٠ دولارا ، وقد اخرج هذه الأفلام وكل افلامه التالية بنفسه ، معتمدا على الخبرات التى اكتسبها فى استوديوهات « كيستون » • وفى الحقيقة ، فان شابلن لم يتجاوز تقنيات السرد التى تعلمها من سينيت ، وباستثناء فيلم « امرأة من باريس » (١٩٢٣) — الذى لم يعرض فى الغرب حتى عام ١٩٧٨ — فان افلامه كانت تثير الاهتمام فى مضمونها وليس فى شكلها أو اسلوبها ، خاصة فى تصويره شديد الذكاء والبراعة للصعلوك الصغير الذى يجد نفسه غريبا عن العالم من حوله ، والذى استطاع شابلن تجسيده من خلال اتقانه لفن التمثيل الصامت ، وكانت افضل افلام شابلن فى شركة « ايسانای » خلال عام ١٩١٥ هى : « الصعلوك » ، « العمل » ، « البنك » ،و « ليلة فى المسرح » ، وهى الأفلام التى حققت له شهرة جماهيرية واسعة ، وأتاحت فى العام التالى حصوله على أجر النجوم الذى يبلغ عشرة آلاف دولار أسبوعيا علاوة على مبلغ ١٥٠ الف دولار عند التوقيع لشركة « ميوتوال » لاخراج اثنى عشر فيلما من أهمها « مدير المحل » (١٩١٦) ، « رجل المطافیء » (١٩١٦) ، « الواحدة بعد منتصف الليل » (١٩١٦)، « دكان الرهونات » (١٩١٦) ، « حلبة التزلج على الجليد » (١٩١٦) ، « الشارع الهادیء » (١٩١٧) ، « المهاجر » (١٩١٧) و « المغامر » (١٩١٧) . كانت جميع هذه الأفلام ذات بكرتين ، نفذها شابلن بقدر كبير من الاهتمام ، مما جعلها أعمالا خالدة فى عالم فن التمثيل الصامت ، كما زادت من شهرة شابلن العالمية وأظهرت موهبته العظيمة فى النقد الاجتماعى الساخر ، وهو النقد الذى ينحاز الى الفقراء ضد الأغنياء وللضعفاء ضد الأقوياء ، وهو ما جعله محبوبا بالفعل لدى الفقراء والضعفاء ، على العكس من الأغنياء والأقوياء خاصة خلال سنوات الكساد • فعلى سبيل المثال ، نجد فى فيلم «المهاجر» واحدا من أهم المشاهد التى أظهرت النفاق فى الموقف الأمريكى تجاه الهجرة والمهاجرين ، واظهار قسوة سلطات الهجرة ذاتها ، فعندما تصل سفينة شارلى الى جزيرة أليس ، ينظر الصعلوك المهاجر فى أمل وكبرياء الى تمثال الحرية ، ونرى عنوانا مكتوبا « أرض الحرية » لكن اللقطة التالية تظهر شرطة ميناء نيويورك وهى تقود قطعان المهاجرين وعائلاتهم كأنهم قطعان الماشية ، وفى اللقطة التالية نرى شارلى وهو يلقى نظرة أخرى على تمثال الحرية ، لكنهـا هذه المرة نظرة تمتلیء بالشـك والازدراء •

وبحلول شهر يونيو عام ١٩١٧ ، كان شابلن قد وصل الى درجة من النجومية ، جعلته يحصل على عقد بمليون دولار مع شركة « فيرست ناشيونال » لاخراج ثمانية أفلام ، بصرف النظر عن طولها • وقد اتاحت

له هذه الصفقة تأسيس استوديوهاته الخاصة التي صنع فيها كل أفلامه ، بدءا من عام ١٩١٨ حتى غادر البلاد عام ١٩٥٢ ، وكان مدير التصوير لكل هذه الأفلام هو رولى توثيرو الذى قابله شابلن للمرة الأولى فى شركة « ايساناى » عام ١٩١٥ . جاءت أغلب أفلام شابلن **لشركة « فيرست ناشيونال »** من نوع البكرتين ، والتى تميزت بقدر كبير من البراعة والحرفية مثل « **حياة كلب** » (١٩١٨) ، و « **الأيدى المساعدة** » (١٩١٨)، و « **الطبقة العاطلة** » (١٩٢١) ، و « **يوم قبض المرتب** » (١٩٢٢) ، والتى استمر فيها شابلن فى مجال النقد الاجتماعى الذى بدأه مع أفلام شركة ميوتوال . لكن أكثر أفلام شابلن الناجحة من شركة « فيرست ناشيونال » كان **اخراجه الأول لفيلم روائى طويل هو « الصبى »** (١٩٢١)، الذى كان يحمل بعض سمات الترجمة الذاتية فى فيلم **يجمع بين الكوميديا والدراما،** وتدور أحداثه عن الصعلوك الذى يتبنى طفلا فقيرا ويعيش معه فى الأحياء العشوائية شديدة الفقر ، ولأن الفيلم مزج بين العاطفة العميقة والسخرية الرقيقة فانه حقق نجاحا عالميا ، ليكسب المنتجون من ورائه ما يزيد على ٢ر٥ مليون دولار فى عام عرضه الأول ، وليصبح بطله الصبى ذو الأعوام الخمسة جاكى كوجان نجما شهيرا . أما فيلم شابلن الأخير مع شركة « فيرست ناشيونال »، فقد كان الفيلم الروائى ذا البكرات الأربع «**الحاج**» (١٩٢٣) ، الذى كان هجاء اجتماعيا ساخرا نرى فيه مسجونا هاربا ـ شابلن ـ تقوده الصدفة الى أن تتصوره السلطات الدينية الفاسدة فى مدينة صغيرة فى ولاية تكساس على أنه الراهب المنتظر لأبرشية المدينة ، مما يؤدى الى العديد من النمر الهزلية الساخرة ، ولقد **كان الفيلم هجوما كوميديا شديد الذكاء على نفاق بعض رجال الدين ، وفسادهم ، وهو مما سوف يدفع بهجوم حاقد من بعض هؤلاء على شابلن فى فترة لاحقة .**

بعد أن أنهى شابلن مدة العقد مع شركة « فيرست ناشيونال » ، بدأ فى صنع أفلامه من خلال **شركة « الفنانون المتحدون »** ، وكان أول تلك الأفلام هو الفيلم الذى أثار كثيرا من الاعجاب « **امرأة من باريس** » (١٩٢٣) ، وهو « **دراما عن القدر** » تتميز بقدر من التعقيد والكثير من الايحاء الذى أثر فيما بعد على العديد من المخرجين ذوى الاتجاهات المختلفة من **ارنست لوبيتش** وحتى **رينيه كلير** . ظهر شابلن فى دور قصير كحمال (شيال) فى هذا الفيلم ، الذى كان مثل كل أفلامه التى قدمها بعد عام ١٩٢٣ فيلما روائيا طويلا ، لكنه عاد الى شخصية الصعلوك الصغير مرة أخرى مع ملحمته الكوميدية « **جنون البحث عن الذهب** » (١٩٢٥) ، وهو الفيلم الذى يدور فى مناطق نائية يحاول فيها الباحثون عن الذهب العثور على الثروة ـ وهى الموجة التى وصلت الى ذروتها فى

عام ١٨٩٨ ـ لذلك فان الفيلم يحاول أن يستخرج قدرا كبيرا من الكوميديا من موضوع كئيب ، يحتشد بقسوة الحياة والجوع حتى الموت ، والجشع الذى يدفع البشر لمحاربة بعضهم البعض ، ويمكن اعتبار فيلم « جنون البحث عن الذهب » هو أكثر أعمال شابلن تميزا ، بفضل دقة تصوير الشخصيات وذكاء التمثيل الصامت وتوهجه ، والمزج الجميل بين أفكار كوميدية ومأساوية ، ومايزال هذا الفيلم يحصد النجاح الجماهيرى حتى اليوم كما فعل عام ١٩٢٥ ، كما كان أيضا من أحب أفلام شابلن الى قلبه ٠ يأتى بعد ذلك فيلم « السيرك » (١٩٢٨) الذى يحاول فيه الصعلوك أن يصبح مهرجا محترفا ، وهو فيلم صامت ، تم بناؤه بقدر كبير من البراعة ، كما تم عرضه فى فترة تحول السينما الى عصر الأفلام الناطقة ، وقد حصل شـــابلن على جائزة خاصة من احتفال جوائز الأكاديمية الأولى (الأوسكار) فى عام (١٩٢٩) ، وقد استحقها بفضل « تعدد المواهب وعبقرية الكتابة والتمثيل والاخراج والانتاج » ، ومع ذلك فقد كان شابلن خلال تصوير فيلم « السيرك » متورطا فى دعوى قضائية للطلاق أقامتها ضده زوجته الثانية ، ليصبح ذلك مبررا لهجوم يتميز بالضراوة من جانب الجماعات الدينية و « الأخلاقيين » ، الذين اتهموه ببعض المفاسد مما دفعه الى التفكير فى الانتحار ، ولقد كانت تلك هى المواجهة الأولى من بين مواجهات عديدة خاضها شابلن ضد المؤسسات الرسمية والاجتماعية ٠

تميزت أفلام شابلن الناطقة الأولى باحتوائها على مصاحبة موسيقية (من تأليف شابلن نفسه) ، وبعض المؤثرات الصوتية ، لكنها لم تكن تحتوى الا على قدر قليل من الحوار ، فقد كانت السينما الناطقة بالنسبة اليه مجالا أكثر اتساعا لتحقيق فنه العظيم بالتمثيل الايمائى الصامت ٠ (فى الحقيقة ، فان شابلن قد بدأ فى الاهتمام بكتابة مصاحبة موسيقية لأفلامه منذ فيلم « امرأة من باريس » ، وبالفعل فانه كتب النص الموسيقى لكل أفلامه السبعة الناطقة بالاضافة الى الفيلم الصامت « استعراض شابلن » (١٩٥٩) الذى قام فيه بتجميع بعض أفلامه الأولى ، وفى الواقع فان أسطورة مقاومة شابلن « البطولية » لاضافة الصوت تبدو لنا اليوم وكأنها نوع من الدعاية التى نشرها شابلن عن نفسه ، فعلى سبيل المثال يظهر فيلم « أضواء المدينة » الذى تم تصويره بعناية فائقة فى فترة زادت عن ثلاث السنوات ـ بين ديسمبر ١٩٢٧ ويناير ١٩٣١، أى فى فترة تحول السينما الى الصوت ـ قدرا كبيرا من الاهتمام بالصوت ، لأنه يحتوى على العديد من المشاهد التى تعتمد تماما على المؤثرات الصوتية ، كما أن فيلم « العصور الحديثة » ـ الذى تم تصويره بين سبتمبر ١٩٣٣ ويناير ١٩٣٦ ـ يستخدم الصوت كنوع من النقد الذكى لاستغراق أفلام تلك الفترة فى

الحوار ، خاصة وأن جمل الحوار القليلة فى الفيلم نسمعها دائما وهى تصدر من الآلات مثل الأسطوانات أو ميكروفونات المصنع) ٠

كان أول هذه الأفلام الناطقة هو « **أضواء المدينة** » (١٩٣١) ، المغرق فى النزعة العاطفية المؤثرة ، حيث نرى فيه الصعلوك العاطل وهو يقع فى حب بائعة زهور عمياء ، ويخوض سلسلة من المغامرات التى يدخلها رغما عنه ، من بينها حادثة سرقة وحكم بالسجن ، لكن ما يدفعه الى الاستمرار فى هذه المغامرات هو رغبته فى توفير المال الضرورى لاجراء عملية لاعادة البصر الى حبيبته ، ولقد أطلق شـــابلن على هذا الفيلم « **قصة حب كوميدية بالبانتومايم** » ، وقد كان الفيلم جديرا بهذا الوصف ، ولكنه كان أيضا قطعة ذكية متوارية فى **النقد الاجتماعى** ، يدافع فيها شابلن عن قضية الفقراء ضد الأغنياء ٠ وجاء فيلم « **العصــور الحديثة** » (١٩٣٦) ليبدد كل الشكوك حول طبيعة مواقف شابلن الاجتماعية ،لأنه يدور حول **استلاب انسانية العامل العادى فى عالم تدور فيه الآلات من أجل مصلحة الأغنياء وحدهم** ، ويلعب شابلن فى هذا الفيلم دور عامل بأحد المصانع ، يتم فصـــله لاصابته بحالة انهيار عصبى تجعله يؤدى حركات آلية مضحكة لعمله الطويل ذى الطابع الآلى أمام خط التجميع ، فيضطر البطل الى الانتقال بين العديد من الأعمال وينتهى الى البطالة ، لكنه لا يعلن الهزيمة أيضا (يقول **ديفيد هاون شل فى كتابه « من النظام الأمريكى الى وسائل الانتاج الضخمة »** ، ان خط التجميع الآلى فى فيلم « العصور الحديثة » يحاكى نموذج أحد مصانع هنرى فورد التى زارها شابلن بنفسه ، وعلى الرغم من أن شابلن قد بدأ العمل فى هذا الفيلم وقد اختار له اسم « الجماهير » ، فان من المؤكد أن **شابلن قد تأثر بفيلم « الحرية لنا » (١٩٣١) لرينيه كلير**) ٠ وبسبب نزعة الفيلم الساخرة ضد التصنيع والظلم اللذين كانا من سمات « العصور الحديثة » لفترة الكساد ، فان الفيلم لم يلق نجاحا لدى أصحاب النفوذ داخل الولايات المتحدة ، بل ان بعض الدوائر **اتهمته بانه « دعاية حمراء »** ، كما أن دولا مثل ألمانيا وايطاليا منعت عرض الفيلم تماما ، لكن « العصور الحديثة » نجح نجاحا هائلا فى باقى دول أوربا ، ومايزال حتى اليوم أفضل وأجمل أعمال شابلن وأكثرها التزاما بالقضايا الاجتماعية ٠

قام شـــابلن بانتاج **أول أفلامه الناطقة على نحو كامل مع فيلم « الدكتاتور العظيم »** (١٩٤٠) ، الذى كان **أول الأفلام التى خرجت من هوليوود لتهاجم النازية** ، ويتناول الفيلم هجاء ساخرا لدكتاتور أوروبى يدعى أدينويد هينكل حاكم تومانيا ، الذى يضايق اليهود ويدفع بأوربا

كلها الى حافة حرب جديدة (بالطبع فان اسم الدكتاتور يوحى بأدولف هتلر كما أن دولة تومانيا الخيالية ليست الا المانيا) · **يلعب شابلن فى الفيلم دورا مزدوجا ، حيث يجسد الدكتور هينكل كما يجسد أيضا حلاقا يهوديا يشبه هينكل ، وتقوده الأحداث لفقد الذاكرة** ، وعندما عرض الفيلم قبل حوالى ثمانية عشر شهرا من واقعة بيرل هاربر ، استقبله النقاد بفتور ، فاتهمه البعض بالمغالاة فى الجدية فى تناول السياسة ، بينما اتهمه آخرون بافتقاد هذه الجدية ، وعلى كل حال فان الفيلم حقق نجاحا جماهيريا بفضل نجومية شابلن · **وخلال الحرب الثانية اطلق شابلن العديد من التصريحات فى دعم موقف الاتحاد السوفيتى ، وهى التصريحات التى سوف تجعله مرشحا مؤكدا للقائمة السوداء فيما بعد الحرب** (والتى سوف نتناولها تفصيلا فى الفصل الحادى عشر) ، ومما زاد موقفه سوءا تورطه فى دعوى قضائية أقامتها ضده بطلة أفلامه السابقة (جوان بارى) تطالب فيها باثبات أبوته لطفلها ، ليحـــاكم عام ١٩٤١ أمام محكمة فيدرالية (تمت تبرئة شابلن فى النهاية من هذه الاتهامات التى كانت تقف وراءها المباحث الفيدرالية ، والتى كانت تضع شابلن تحت المراقبة المستمرة منذ عام ١٩٢٢) · لذلك لم يكن غريبا ان يكون الفيلم التالى لشابلن « **مسيو فيردو** » (١٩٤٧) فيلما قاتما وذا نزعة كلبية ساخرة ، والذى يدور حول « **كوميديا جريمة قتل** » تعتمد على وقائع جرائم قاتل فرنسى شهير يدعى لاندرو ، لا يتوقف عن ارتكاب جرائمه (ولقد كان اورسون ويلز هو الذى اقترح على شابلن صنع هذا الفيلم) · وفى « مســـيو فيردو » نرى موظف البنك الباريسى ــ الذى يقوم بدوره شابلن ــ وهو يفقد عمله ، فيبدأ سلسلة من قصص الزواج بنساء ثريات فى منتصف العمر ، ليقتلهن من أجل الحصول على المال اللازم لكى ينفق على زوجته غير الشرعية وطفله الصغير ، ويتم القبض عليه فى النهاية ، **وبينما ينتظر فيردو حكم الاعدام ، فانه يردد الجملة القصيرة التى تلخص فكرة الفيلم فى حواره مع أحد السجناء : « الحرب والصراع هى مجرد اعمال · ان جريمة قتل واحدة تصنع وغدا شريرا ، أما قتل الملايين فيصنع بطلا ، وكلما زاد العدد فان الجريمة تتحول الى بطولة اعظم »** · وبالطبع ، فان الفيلم قابل هجوما مريرا فى الولايات المتحدة عند عرضه فى عشية بداية محاكم التفتيش ضد الشيوعية فى فترة الحرب الباردة ، ليتم سحب الفيلم من دور العرض بعد ستة أسابيع ، لكن الفيلم حقق نجاحا هائلا فى فرنسا · **لقد تزايد توتر العلاقة بين شابلن والجمهور الأمريكى منذ ان غاب واختفى صعلوكه الصغير ، وظهر مكانه ناقد اجتماعى ليبرالى** ، ولكن جذور الاستياء ضد شابلن تعود على الأقل الى الحملات

الأخلاقية التي مورست ضده في العشرينيات ، بل ان بعض العداء قد نتج عن احتفاظ شابلن بجنسيته البريطانية منذ قدومه الى الولايات المتحدة وعدم انتظامه في دفع ضريبة الدخل للحكومة الفيدرالية •

في آخر افلامه الأمريكية « اضواء المسرح » (١٩٥٢) ، عاد شابلن الى عالم صالات لندن الموسيقية التي قضى فيها طفولته ، لكي يحكى **القصة الضاحكة الباكية لممثل تتقدم به السن** ، ينتصر على قواه التي تزداد وهنا ، وموته الوشيك ، بمعالجته لراقصة باليه شـــابة من الشلل ، واعادتها الى ممارسة حياتها الفنية مرة أخرى • كان الفيلم طويلا (حوالى ساعتين ونصف) وبطيئا وعتيقا في أسلوبه السينمائي ، ولكنه يظل واحدا **من أكثر اعمال شابلن رقيا في تاكيده على كبرياء الطبيعة البشرية ورقتها،** التي كان يشعر بأن القرن العشرين قد مارس دورا كبيرا في تدميرها ، وفي سبتمبر (١٩٥٢) استطاع شابلن وعائلته الحصول على تأشيرة خروج لمدة ستة شهور لحضور حفل الافتتاح الرسمي لفيلمه « أضواء المدينة » في لندن ، وفي أول أيامه على سطح السفينة خلال هذه الرحلة استمع شابلن الى أنباء من الراديو تقول ان النائب العام للولايات المتحدة قد الغى التصريح باعادة دخول شابلن الى البلاد ، بسبب نتائج التحقيق معه أمام مكتب خدمات الجوازات والهجرة ، للرد على الاتهامات بالفساد الأخلاقي والانحراف الســـياسي ، وهكذا **اضطر أكثر النجوم جماهيرية واعلاهم اجرا في تاريخ السينما الأمريكية الى الانفصال مرغما عن وطنه الثاني** ، ليختار شابلن الاقامة في وطنه الأم ، لكنه رحل فيما بعد الى ســـويسرا •

ولقد قام شابلن بالرد على وزارة العدل الأمريكية بعد هذه الحادثة بخمس سنوات من خلال فيلم « **ملك في نيويورك** » (١٩٥٧) ، فهذه **القصة الرمزية السياسية تدور حول رئيس احدى الدول الأوربية الذي يزور الولايات المتحدة ، ليجد نفسه ماثلا امام الاتهامات الخبيثة للجنة « النشاطات غير الأمريكية » (المكارثية) ، وهو نفس الموقف الذي وقفه شابلن نفسه من قبل** ، فقد تعرض فيلم « أضواء المسرح » الى حملة للوشاية من قبل « الرابطة الأمريكية » ، والتي دفعت دور العرض الكبرى الى أن تسحب الفيلم من العرض ، وبالطبع فان فيلم « ملك في نيويورك » لم يستطع في هذا المناخ السائد أن يجد فرصة للتوزيع في الولايات المتحدة على الاطلاق ، ومن المفارقات الغريبة أن فيلم « أضواء المسرح » قد أعيد عرضه في أمريكا في عام ١٩٧٢ **ليحصل فورا على جائزة الأوسكار**

فى هذا العام لأفضل موسيقى تصويرية (فى العام نفسه حصل شابلن على جائزة الأوسكار التقديرية « من أجل أثره الكبير الذى تركه على السينما فى هذا القرن ») ، بينما تم عرض فيلم « ملك فى نيويورك » للمرة الأولى فى أمريكا فى عام ١٩٧٦ ، لكنه لم يلق استجابة متحمسة ، وربما كان الفيلم يتسم بقدر من المرارة أو حتى اللامبالاة ، لكنه يحتوى على بعض الهجاء الذكى للحياة الأمريكية خلال الخمسينيات .

كان **فيلم شابلن الأخير** هو كوميديا غرف النوم التهريجية « **كونتيسة من هونج كونج** » (١٩٦٦) ، من بطولة مارلون براندو وصوفيا لورين . يدور الفيلم حول نمر متلاحقة لكنها لاتتسم بالاتساق فى كتابة السيناريو أو الاخراج ، وهو مما **يوضح بجلاء كون شابلن تقليديا من الناحية السينمائية وان كان مؤديا عظيما** ، فقد كانت عبقريته الحقيقية تكمن فى كونه ممثلا يجيد فن التمثيل الايمائى الصامت ، وطالما كان صعلوكه الصغير يقف فى بؤرة الفيلم فان الفيلم يظل واحدا من الأفلام العظيمة على مستوى الكوميديا أو على مستوى المشاعر ، لكن **عندما اختفى الصعلوك ظهرت نواحى القصور فى قدرات شابلن الاخراجية** ، وباستثناءات قليلة فان « حضور » شابلن فى أفلامه ــ أكثر من أى عنصر سينمائى آخر ــ هو الذى جعلها أفلاما مهمة ومميزة ، ولقد أصبحت صورة الصعلوك الصغير خلال العشرينيات رمزا فى جميع أنحاء العالم لبراعة السينما الأمريكية ، وعندما بدأ شابلن الانسان فى الوقوف مكان شابلن كقناع فنى فى أواخر الثلاثينيات وخلال الأربعينيات، فان شابلن صانع الأفلام ظهر على حقيقته : فنانا يملك أدواته لكنه كان فى جوهره **مخرجا تقليديا يفكر بافكار غير تقليـــدية** .

(ويمكن اعادة تقييم قيمة شابلن مخرجا على نحو ايجابى فى ضوء المادة التى قام بتجميعها **المؤرخان السينمائيان كيفين براونلو وديفيد جيل فى المسلسل التليفزيونى « شابلن المجهول »** (١٩٨٥) فبمساعدة أرملة شابلن ، وأحد هواة جمع قصاصات السينما الصامتة ، قام المؤرخان بتجميع ٣٠٠ ألف قدم من الشرائط التى أخرجها شابلن ولم يرها الجمهور من قبل ، وتتضمن لقطات عمل يومية لأفلام مثل « السيرك » و « أضواء المدينة » و « العصور الحديثة » ، بالاضافة لبعض أفلام شخصية واختبارات للكاميرا ، وفيلمين قصيرين كاملين هما « كيف تصنع الأفلام » (١٩١٨) ، و « الأستاذ » (١٩٢٢) . ان هذه اللقطات توضح تماما كيف كان **شابلن مجنونا بالاتقان** عندما كان يقوم باجراء المئات من البروفات المصورة للقطة واحدة ، ليختار من بينها لقطة واحدة يستخدمها فى فيلمه ، وبالطبع

فانه لم يكن ينوى ان يرى الجمهور هذه « المسودات » ، ولكنها كوثائق تظهر بجلاء اهتمامه الشديد باتقان عمله الفنى) ٠

باستر كيتون

من المفيد ان نقارن بين **سينما شابلن المسرحية فى جوهرها مع سينما عبقرى الكوميديا باستر كيتون** (١٨٩٥ ـ ١٩٦٦) ، الذى زامل شابلن لفترة من الزمن ، فقد بدأ كيتون حياته الفنية مثل شابلن فى عالم الفودفيل مع والديه ، ووقف معهما على خشبة المسرح للمرة الاولى عندما كان فى الثالثة من عمره ، ومنذ شبابه المبكر قام بالعمل الجاد فى حل مشكلات الميزانسين (أو الحركة على خشبة المسرح) للنمر الكوميدية الصعبة التى كانت تقدمها أسرته ، وانه ليمكننا أن نجد فى خبرته التى اظهرها فى عالم السينما آثارا من تجربته تلك فى عالم المسرح ، وعلى الرغم من أن شهرة كيتون الفنية قد عانت من الأفول بعد ظهور شابلن خلال العشرينيات ، فان من الواضح اليوم أن **كيتون لم يكن يقل عن شابلن ممثلا ، وان كان يتفوق عليه مخرجا** ، وعندما انفرط عقد فرقة الأسرة المسرحية فى عام ١٩١٧ كان كيتون بالفعل نجما مشهورا ولم يتجاوز عمره واحدا وعشرين عاما،فقد تلقى عرضا للظهور فى العرض الشهير الذى عرض عام ١٩١٧ « المنطاق » على مسرح شوبيرت ، الا أنه كان قد قرر أن يدخل الى عالم الأفلام ويذهب للعمل **كممثل مساعد فى « شركة جوزيف م ٠ شينك السينمائية الكوميدية »** التى تكونت فى ربيع عام ١٩١٧ ، لانتاج أفلام يقوم ببطولتها روسكو « فاتى » أرباكيل لتقوم بتوزيعها شركة باراماونت ، وهناك اشترك كيتون مع أرباكيل فى خمسة عشر فيلما من ذات البكرتين ـ بدءا من « **صبى الجزار** » فى (١٩١٧) وحتى « **الجراج** » **فى** (١٩١٩) ـ وقد أظهرت هذه الأفلام تطورا ملحوظا سواء على مستوى الشكل أو المضمون ، استطاع بها الاستوديو أن يقدم أفلاما ذات نوعيات جيدة ، وتعقيدا بارعا فى الحبكة ٠

وفى أواخر عام ١٩١٩ ، قام شينك بتكوين شركة لانتاج أفلام كوميدية ذات بكرتين ، **يقوم ببطولتها كيتون نفسه** ، وفى هذه الشركة بدأ شابلن حياته الفنية ٠ وبينما كان شينك يتولى كل الأمور المالية ، فانه منح كيتون الحرية الابداعية الكاملة فى الكتابة والاخراج ، وبمرتب ١٠٠٠ دولار أسبوعيا ، بالاضافة الى ٢٥٪ من الأرباح ٠ وقد استطاعت هذه الشركة ان تنتج تسعة عشر فيلما قصيرا بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٢٣ ،

وهى الأفلام التى تمثل ــ مع أفلام شابلن لشركة ميوتوال ــ **ذروة فى عالم الافلام الكوميدية الأمريكية من نوعية « السلاب ستيك »** ، ومن أهم هذه الأفلام « **أسبوع واحد** » (١٩٢٠) ، « **الماعز** » (١٩٢١) ، « **المسرح الصغير** » (١٩٢١) ، « **القارب** » (١٩٢١) ، « **العساكر** » (١٩٢٢) ، و « **مجنون البالونات** » (١٩٢٣) ، وهى الأفلام التى تميزت بين أفلام « الســـلاب ستيك » القصيرة بتعقيد بنائها الدرامى ورهافة احساسها البصرى ، ولقد كان كيتون يصر دائما على أن الكوميديا يجب أن تثير الضحك والمرح دون أن تكون متسمة بالسخف ، ولقد كان هذا هو السبب فى أنه كان يبذل جهدا كبيرا لكى يضيف على أفلامه المصداقية والمنطقية سواء على المستوى الدرامى أو الكوميدى ، **وعلى عكس سينيت والعديد ممن قلدوه ، فان براعة وتميز كيتون كمخرج سينمائى تنبع من التصاقه الحميم بالمنطق الدرامى فى حكاياته ، واستخدامه للنكات والمقالب التى تنمو دائما فى نمط هندسى دون أن تفقد صـــلتها الوثيقة بالشخصية والحبكة الدرامية** ٠ كان أول أفـــلام كيتون الروائية الطويلة هو فيلم « **المغفل** » ، ذو البكرات السبع والذى أخرجه هربرت بلاشيه (١٨٨٢ ــ ١٩٥٣) لشركة مترو فى أواخر عام ١٩٢٠ ، وهو الفيلم الذى اقتبست حبكته عن كوميديا مسرحية بنفس الاسم تعود الى ١٨٩٧ ، وتدور حول عائلة من سماسرة بورصة وول ستريت ، وهو الفيلم الذى تنبع أهميته بالنسبة لتطور كيتون ، فى أنه أعطاه الفرصة الأولى لكى يخلق نموا دراميا فى طبيعة الشخصيات التى تدور حولها الحبكة ، وبحلول عام ١٩٢٣ كانت الأفلام القصيرة ذات البكرتين تبدو أقل ربحا فى انتاجها بسبب ازدياد عشق الجمهور للأفلام الروائية الطويلة ، لهذا قرر شينك تغيير نوعية الانتاج فى استوديو كيتون من ثمانية أفلام قصيرة الى فيلمين طويلين كل عام لتقوم بتوزيعها شركة « مترو ــ م٠ج٠م » ، ولكن مع احتفاظ كيتون بكل الحرية الفنية فى صنع هذه الأفلام ، وكان مرتب كيتون قد وصل الى مستوى النجومية (ألفين وخمسمائة دولار أسبوعيا علاوة على ٢٥٪ من الأرباح) ، وتكون تلك الفترة هى البـــداية لأعظم ابداعات كيتـــون ٠

لقد قيل كثيرا ان كيتون بعد عام ١٩٢٣ كان قد أصبح مخرجا مهما ككل مخرجى هوليوود فى تلك الفترة ، ولقد كانت شخصيته الابداعية قوية الى الدرجة التى كانت فيها كل الأفلام التى يصنعها تحمل بصمته الفنية الواضحة ، حتى لو لم يظهر اسمه فى عناوين هذه الأفلام ، ولقد كان أول أفلامه المستقلة فى شركة « استوديو كيتون » هو فيلم « **العصور الثلاثة** » (١٩٢٣) ، الذى **كان محاكاة ذكية ســـاخرة لفيلم جريفيث**

« **التعصب** » ، وقام كيتون باخراجه بالاشتراك مع **ايدى كلاين** (١٨٩٢ - ١٩٦١) ، وهو الفيلم الذى يصور **طرائق الغزل والحب عبر العصور عن طريق تقـــاطع قصص تدور فى ثلاث فترات تاريخية مختلفة : العصر الحجرى والدولة الرومانية وأمريكا المعـــاصرة** • وعلى الرغم من أن الميزانسين فى هذا الفيلم لم يكن على قدر كبير من البراعة ، كما لم تتكامل فيه عناصر السرد الروائى الذى يعتمد على تقاطع الأحداث - بالمقارنة مع أفلام كيتون التالية ذات الميزانسين البارع والتماسك الدرامى - الا أن فيلم « العصور الثلاثة » كان كوميديا ناجحة احتوت على طريقة كيتون التقليدية بانهاء أفلامه فى مرح صاخب ، وهى الطريقة التى يطلق عليها « **النكتة القذيفة** » **والتى تندفع فيها شخصية كيتون الفنية فى سلسلة لا تنتهى من النكات البصرية المتلاحقة ، والتى تنتهى دائما بحل العقدة الدرامية للفيلم ، فهذا المشهد الختامى سوف يصبح بمثابة التوقيع الذى يتركه كيتون على أفـــلامه** ، ويحمل طابعه المميز فى التمثيل والاخراج والتوليف ، فعلى سبيل المثال فاننا نرى فى نهاية مشهد الفترة التاريخية المعاصرة من فيلم « العصور الثلاثة » بطل كيتون فى لقطة عامة ، وهو يهرب من مبنى اشتعلت فيه النيران ، بأن يقفز من الطابق السادس الى مبنى مجاور ، لكنه يخطىء فى قفزته ويقع من أعلى المبنى ، وفى اللقطة العامة التالية نراه وهو يسقط مخترقا مظلتين قماشيتين للنوافذ ، ليتعلق فى النهاية بمظلة ثالثة ، وفى اللقطة التالية يستخدم كيتون الافريز الحديدى لهذه المظلة كعصا للتوازن حتى يصل الى مزراب يبدو قريبا من أصابعه ، ثم لقطة عامة أخرى وهو يتأرجح ممسكا المزراب ، ليندفع بعدها الى نافذة مفتوحة فى الطابق الثانى ، وهنا يقطع كيتون على لقطة متوسطة لعنبر النوم فى مبنى المطافىء الذى نرى فيه بطل كيتون وهو يندفع من النافذة ، ليمسك بالقضيب المعدنى الذى يصل بين عنبر النوم ومكان انتظار السيارات ، فيتزحلق البطل عليه ويصل فى اللقطة التالية الى الدور الأرضى ، ليجد نفسه فوق ظهر سيارة اطفاء على وشك التحرك بعد انطلاق صفارات الانذار ، وفى اللقطة الأخيرة من هذا المشهد نرى كيتون وقد وصل الى مبنى مشتعل بالنيران ، لنكتشف أنه قسم الشرطة الذى هرب منه كيتون من قبل ، حيث كان محتجزا ، لكنه ينجح فى التسلل خفية ، وهكذا **ينتهى المشهد - القذيفة الذى احتشـــد بتلك السلسلة المتلاحقة من النكات البصرية التى دارت حول نفسها ، لتصل فى سخرية كاملة الى نقطة البداية من جديد** •

كان الفيلم الروائى الطويل الثانى لكيتون هو « **كرم ضيافتنا** » (١٩٢٣) ، الذى يمثل تقدما هائلا بالنســـبة لفيلمه السابق ، وهو

بالفعل واحد من أهم أفلامه ، وقد أخرجه كيتون بالتعاون مع **جاك بلايستون** (١٨٩٢ ــ ١٩٣٨) ، وهو الفيلم الذى يدور حول تورط رجل شاب فى قصة ثأر عائلى فى الجنوب الأمريكى خلال الحقبة الأولى من ادخال خطوط السكك الحديدية بها . يقدم الفيلم نموذجا دقيقا لقدرة كيتون على خلق مواقف درامية جادة لينطلق منها بشكل طبيعى فى سلسلة من النكات . كما يتميز هذا الفيلم أيضا بجمال بصرى كبير استخدم فيه كيتون **جماليات اللقطة الطويلة زمنيا (أو اللقطة المشهد) ، التى يعتمد** فيها التكوين على استخدام عمق الكادر ، ليدور الحدث الدرامى فى كل **مستويات الصورة** ، كما أن توليف كيتون تميز كما هو الحال دائما بالتدفق والدقة ، لكنه لم يذهب فى الطريق الذى ســـار فيه جريفيث وتابعوه (مثل هنرى كنج ، كنج فيدور ، رولاند لى ، وفرانك بورزاج) ، الذين استخدموا المونتاج كهدف فى حد ذاته ، وكما فى العديد من أفلام كيتون اللاحقة ، فقد تم تصوير الفيلم فى المواقع الحقيقية (هنا فى بحيرة تاهو) ، بالاضافة الى الاهتمام الكبير بالتفاصيل التاريخية للأزياء والديكور . لهذا فان فيلم « كرم ضيافتنا » **يتميز بالمظهر الواقعى الذى يجعلنا أكثر ميلا لتصديق نكاته الكوميدية والتفاعل معها .**

وربما كان أكثر أفـــلام كيتون أهمية من بين أفلامه الطويلة هو « **شيرلوك الصغير** » (١٩٢٤) ، الذى قام كيتون باخراجه وتوليفه وحده ، وفيه **يلعب دور عامل العرض فى دار عرض سينمائى** باحدى الضواحى ، يجد نفسه متهما بسرقة والد صديقته ، وفى الأحداث اللاحقة سوف **يستغرق فى النوم أثناء عمله ، لنرى شبحه يغادر غرفة العرض ، ويسير فى صالة السينما ويدخل الى الشاشة ، لكى يشترك فى الأحداث التى تحولت بدورها الى دراما واقعية** تدور حول قصة اتهامه بالسرقة . فى البداية نرى كيتون وقد ألقى به شرير الفيلم الى خارج الكادر ، وعندما يتسلل كيتون بخوف عائدا الى الشاشة يتغير المنظر من خلال التوليف ليجد نفسه فجأة واقفا أمام أحد الأبواب ، وعندما يقترب منه ليفتحه يتغير المنظر مرة أخرى ، ويجد نفسه فى حديقة ، فيحاول أن يجلس على أحد أرائكها ، فيتحول المنظر ليصبح أحد الشوارع المزدحمة ، يجد كيتون نفسه فيه واقفا فى وسط تيار متدفق من البشر والسيارات ، فيندفع معهم سائرا دون مقاومة ، ان هذه التحولات تمضى على نفس الوتيرة خلال الدقائق الثلاث التالية ، لتنتهى الى حلم أكثر طولا ، يصبح فيه كيتون هو « شيرلوك الصغير » ، وينجح فى أن يدفع عن نفسه الاتهامات الزائفة الظالمة ، وفى النهاية يستيقظ ليجد حبيبته تعانقه فى غرفة العرض . ان الفيلم يحتشد بالنكات المندفعة المتفجرة (والتى تمثل أحيانا خطرا

على حياة البطل) فى سياق سردى معقد ولاهث ، لكن **المشهد الذى يصور شخصا حقيقيا يجد نفسه فجاة حبيسا داخل فيلم هو نوع من التعليق الذكى والساخر على عملية التوليف السينمائى ذاتها** ، والتى سوف يدرك السينمائى الطليعى الفرنسى **رينيه كلير** عناصرها **السيريالية** فى بدايات عام ١٩٢٥ ، عندما قارن بين فيلم « شيرلوك الصغير » **ومسرحية لويجى بيرانديللو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف »** (١٩٢١) ، كما أن **وودى ألين** سوف يقوم عام ١٩٨٥ بتوضيح قدرة هذه الحيلة السينمائية على التاثير العميق فى فيلم « **وردة القاهرة القرمزية** » . (فى الحقيقة فان افلام كيتون كانت تنال اعجابا كبيرا من الفنانين الطليعيين فى أوربا آنذاك ، سواء **الداديين أو السيرياليين أو العبثيين** ، كما كانت أفلامه معروفة ليس فقط لبيرانديللو (١٨٦٧ – ١٩٣٦) ، ولكن أيضا **ليوجين اونيسكو** (ولد عام ١٩١٢) ، وكذلك **فيدريكو جارسيا لوركا** (١٨٩٩ – ١٩٣٦) ، الذى كتب مسرحية هزلية سيريالية قصيرة بعنوان « **باستر كيتون يتمشى فى نزهة** » عام (١٩٣٠) . كما يقال أيضا ان **صامويل بيكيت** قد كتب مسرحيته « **فى انتظار جودو** » (١٩٥٢) تحت تاثير كيتون ، ومتصورا أنه سوف يقوم ببطولتها ، وبالفعل فانه سوف يمنحه دورا رئيسيا فى السيناريو السينمائى لفيلم « **فيلم** » (١٩٦٥) ، الذى أخرجه **الان شنايدر** ، كما يبدو أن افلام كيتون أيضا قد ألهمت كلا من **لوى بونويل وسلفادور دالى** فى أفلامهما المشتركة « **كلب أندلسى** » (١٩٢٨) و « **العصر الذهبى** » (١٩٣٠) .

كان فيلم **كيتون التالى هو فيلم « الملاح »** (١٩٢٤) ، الذى أخرجه بالتعاون مع **دونالد كريسب** (١٨٨٠ – ١٩٧٤) ، وهو الفيلم الذى تميز أيضا بالسرد الكوميدى المتوالى شديد البراعة ، ويلعب كيتون فى هذا الفيلم دور روللو تريدواى المليونير الكسول الذى لا يستطيع حتى حلاقة ذقنه ، كما أنه مع خطيبته البلهاء يركبان باخرة يستولى عليها بعض الجواسيس ويقودونها فى البحر على غير هدى . وفى هذا اللقاء بين « هؤلاء الأطفال الأشقياء الظرفاء ، وهاتين الشخصيتين الأكثر كسلا فى كل العالم » ، كما أطلق على شخصيات الفيلم فى أحد اللقاءات الصحفية ، فانه لابد أن تتبع عدة مغامرات كوميدية مرحة وصاخبة فى محاولتهم جميعا البقاء على قيد الحياة فى عرض البحر . ربما **كان كيتون – على عكس شابلن – لم يلعب نفس الشخصية مرات عديدة فى كل افلامه ، ولكن هذه الأفلام تكرر نفس الموقف الدرامى الذى تجد فيه الشخصيات نفسها ، فالبطل الهش – وان كان يتحول أحيانا الى الشجاعة والتهور – يواجه كما فى فيلم « الملاح » مشكلة مستعصية ، تتدخل فيها عادة**

الأشياء والآلات بالاضافة الى البشر ، انه موقف درامى عبثى بكل ما تحمل الكلمة من معنى ، تنبع فيه التاثيرات الكوميدية من محاولات البطل المتحمسة والعميقة فى آن واحد أن يقهر عقبة لا يمكن قهرها ، لكنه يتمكن فى النهاية – ولأسباب متعسفة تماما – من النجاح فى هذه المحاولات ، ومع ذلك وعلى الرغم من أن جوهر أفلام كيتون يبدو واحدا ، الا انه لم يكرر أبدا نفس القصة فى أفلامه .

أخرج كيتون فيلمه « **الفرص السبع** » (١٩٢٥) ، المقتبس عن المسرحية الهزلية **لديفيد بيلاسكو** (١٨٥٤ – ١٩٣١) ، والذى كان كاتبا ومخرجا ومنتجا للعديد من المسرحيات الميلودرامية شديدة النجاح فى بداية القرن ، والذى استعار منه جريفيث بعض أساليب الاضاءة والديكور.
يدور فيلم « الفرص السبع » حول رجل شاب يبذل محاولاته لأن يئول الميراث الكبير اليه لو استطاع الزواج خلال أربع وعشرين ساعة ، وعندما ينتشر الخبر بين الناس ، يجد كيتون نفسه مطاردا عبر تلال كاليفورنيا الجنوبية من المئات من الفتيات اللائى تريد كل منهن أن تكون العروس المنتظرة ، وتنتهى المطاردة بواحدة من أكثر النكات المتفجرة اثارة وخطرا فى أفلام كيتون ، حيث يجد نفسه مضطرا الى أن يعبر أسفل أحد التلال بينما تتساقط فوقه كتل الصخور الضخمة (المصنوعة بالطبع من ورق الكرتون) ، والتى تتراوح أحجامها بين قدم واحد وثمانية أقدام ، ويصل عددها الى ١٥٠٠ قطعة من الصخور ، وهو المشهد الذى يعتمد على **قدرة كيتون وموهبته فى الارتجال كممثل ومخرج فى آن واحد** . لهذا فان نهاية فيلم « الفرص السبع » تمثل أحد أهم مشاهد كوميديا « إلسلاب ستيك »، والتى استوحى منها **ستيفن سبيلبرج** المشهد الافتتاحى فى فيلم « **غزاة الطوف المفقود** » (١٩٨١) .

كان فيلما كيتون التاليان أقل براعة فى بناء النكات البصرية ، ربما لأنه فقد أعضاء فريق كتابة السيناريو الذين اشتركوا معه منذ أيام أفلامه القصيرة الأولى ، لهذا فان فيلم « **اذهب فى طريق الغرب** » (١٩٢٥) ، والذى يحاكى فى سخرية نمط أفلام « الويسترن » ، يخفق فى احداث الأثر المطلوب بسبب استغراقه فى النزعة العاطفية ، وافتقاده للوحدة الدرامية ، بينما كان فيلم « **الساقى المناضل** » (١٩٢٦) قصة عن صبى غنى أفسده الثراء ، لكنه يحاول أن يصبح بطلا فى الملاكمة لكى يثير تعاطف صديقته وحبها ، وهذا الفيلم ينتهى بمعركة وحشية شديدة الضراوة ، تذكرنا بأن **كوميديا كيتون – مثل كوميديا شابلن – يمكن أن تتحول أحيانا الى المرارة والحزن ، وافتقاد آية متعة أو بهجة .**

عاد كيتون عام ١٩٢٧ مرة أخرى الى امتلاك ناصية أسلوبه السينمائى الكوميدى مع فيلم « **الجنرال** » ، الذى أخرجه بالتعـــاون مع كاتب السيناريو الذى عمل معه فى السابق **كلايد بروكمان** ، وقامت بتوزيعه شركة « **الفنانون المتحدون** » التى تولى جوزيف شينك رئاستها فى عام ١٩٢٦ ، وعلى الرغم من أن استقبال هذا الفيلم كان فاترا فى حينه ، فان العديد من النقاد المعاصرين يعتبرونه اليوم **فيلم كيتون العظيم** ، حتى ان البعض يقرنه مع فيلم شابلن « جنون البحث عن الذهب » (١٩٢٥) ، باعتبارهما أعظم الملاحم الكوميدية فى تاريخ السينما · يعتمد الفيلم على حادثة حقيقية وقعت خلال الحرب الأهلية الأمريكية ، قامت فيها فرقة من العملاء السريين للاتحاديين باختطاف قاطرة تنتمى الى الجنوب ، ولقد حقق فيلم « الجنرال » **تكاملا تاما بين الحدث الدرامى والكوميديا** ، حيث يلعب كيتون دور جونى جراى مهندس السكك الحديدية خلال فترة الحرب، والذى يتهمه رفاقه دائمـا بالخـوف والجبن ، وعندما يعلم جونى بأن جواسيس الاتحاديين قاموا باختطاف قاطرته ـ والتى تدعى « الجنرال » ـ وفيها خطيبته ، فانه يقرر أن يمضى وحده لتعقب الأعداء فى عقر دارهم ، حيث ينجح فى استعادة خطيبته ، كما يستولى على القاطرة ليقودها فى سرعة مجنونة فى اتجاه الجنوب ، بينما يبدو أن جيش الشـــمال كله قد تجمع لمطاردته ،لهذا فانه يقوم عند نهر روك بحرق الجسر بعد أن يعبره، **ليخلق بذلك كيتون كارثة كوميدية ضخمة ، عندما تندفع قاطرة الاتحاديين فوق الجسر المحترق ، فتتهاوى من ارتفاع ثلاثين قدما وتغطس فى النهر ، وتصنع نافورة ساخنة هائلة من الدخان والبخار** · ان فيلم « الجنرال » يتفوق حتى على فيلم « كرم ضيافتنا » فى جماله التصويرى ، حيث تم تصويره فى غابات أوريجون ، كما أن المشاهد الحربية تستخدم نوعا من الاضاءة والتكوين ـ مثلها فى ذلك **مثل فيلم** « **مولد أمة** » ـ **لكى تحاكى اللقطات الفوتوغرافية للحرب الأهلية** التى قام بتصويرها ماتيو برادى ، بل ان كيتون يحقق قدرا أكبر من الأصــــالة فى استعادة هذه الفترة التاريخية ـ بالمقارنة مع كل من جريفيث أو جون هيوستن ، الذى قدم بعد ربع قرن فيلم « **الشارة الحمراء للشجاعة** » أو « **نوط الشـــجاعة الأحمر** » (١٩٥١) ـ من خلال قدرة كيتون على المحاكاة التامة للأزياء والديكورات التاريخية ، أما من ناحية الكوميديا فان ايقاع بناء « النكات ـ القذيفة » فى فيلم « الجنرال » لم يستطع فيلم آخر الوصول الى دقتها · وبشكل عام ، فان فيلم « الجنرال » يؤكد الحقيقة التى قالها عنه الكتاب الذين كتبوا سيرة حياته بأنه « **كان يستطيع أن يصنع المعجزات بنفس السهولة التى يتنفس بها** » · (تام **والت ديزنى** بصنع فيلم من أفلام

المغامرات عن نفس الحادثة التى تناولها فيلم « الجنرال » ، تحت اسم « **مطاردة القاطرة العظيمة** » من اخراج **فرانسيس ليون** عام (١٩٥٦) كما سبق لشركة « م ٠ ج ٠ م » أن قدمت فيلم « **يانكى من الجنوب** » عام (١٩٤٨) من اخراج **ادوارد سيدويك** ، ومن المفارقات الساخرة أن كلا من هذين الفيلمين حققا نجاحا كبيرا ، بينما فشل فيلم « الجنرال » فى شباك التذاكر ، وحقق خسارة كبيرة لكل من شينك و « الفنانون المتحدون » ، ففيما يبدو أنه كان أكثر تعقيدا على استيعاب الجمهور المعاصر له) ٠

لم يستطع كيتون أن يصنع الا فيلمين مستقلين تاليين ـ قامت بتوزيعهما شركة « الفنانون المتحدون » وحققا لها خسارة مالية ـ قبل أن يئول استوديو كيتون الى اتحاد شركات « م ٠ ج ٠ م » ٠ كان أول هذين الفيلمين هو « **الكلية** » الذى اشترك كيتون فى اخراجه مع **جيمس هورن** (١٨٨٠ ـ ١٩٤٢) ، ويقوم فيه بدور طالب بالكلية تستغرقه قراءة الكتب ، لكنه يحاول أن يثير اهتمام أكثر الفتيات شهرة فى الكلية ، بمحاولاته الدائمة لاثبات براعته الرياضية التى لا يمتلكها بالطبع ، ويتسم الفيلم من ناحية البناء والتصوير بالنزعة التقليدية (ربما بسبب تدخل المدير الجديد للاستوديو) ، لكن الفيلم يظل مليئا بالنكات الساخنة المتلاحقة على طريقة أفلام كيتون القصيرة ٠ أما الفيلم الثانى فقد كان « **القارب البخارى بيل الصغير** » (١٩٢٨) ، الذى كان آخر أفلام كيتون التى أنتجها بنفسه ، كما كان واحدا من أجمل أفلامه ، حيث تعتمد الحبكة على عقدة كيتون التقليدية ، حيث نرى شابا خجولا رقيقا يعود من دراسته فى الكلية الى حيث يسكن أبوه فى عوامة كئيبة على نهر المسيسبى ، ليقع فى حب ابنة أحد خصوم أبيه ، مما يؤدى الى أحداث الفوضى والاضطراب بين العائلتين ، وينتهى الفيلم باعصار ضخم يهب على المدينة ، وهو المشهد الذى يحتوى على أكثر أنواع التمثيل الخطرة تأثيرا ، ففى قلب العاصفة تتهاوى واجهة المنزل فوق البطل ، لكنه ينجو لأنه كان يقف بالصدفة فى الموقع الذى وقعت فيه النافذة المفتوحة التى مر اطارها بجوار رأسه وجسده على بعد بوصات قليلة ، ولقد قال كيتون عن هذا المشهد لأحد الصحفيين : « **انه مشهد لا يمكنك أن تأخذ له الا لقطة واحدة ٠٠٠ فانك لا تفعل مثل هذه الأشياء مرتين** » ٠ لذلك فان « القارب البخارى بيل الصغير » الذى اشترك فى اخراجه **تشارلز رايزنر** (١٨٨٧ ـ ١٩٦١) هو واحد من **أكثر أفلام كيتون التى تتميز بالتقنيات شديدة البراعة ، وحركة الكاميرا المنسابة ، وتكوين**

الكادرات المذهل باستخدام عمق الصورة ، علاوة على التوليف المتقن لمشهد الاعصار . ومع ذلك ، ومرة أخرى فان الفيلم فشل جماهيريا وخسر الكثير من الأموال .

قام كيتون عام ١٩٢٨ بالموافقة على أن تستوعب **شركة « م . ج . م »** شركته الخاصة بعد أن حصل على وعد من نيكولاس شينك - الرئيس المعين الجديد **لاتحاد شركات « ليو »** وشقيق جوزيف شينك - بأن يسمح له بالاستمرار في اتباع طريقته المستقلة في انتاج أفلامه ، لكن لم يكن هناك الا القليل من الأمل في أن هذا الوعد سوف يتحقق داخل نظام **أكبر الاستوديوهات في العالم ، والذى يشبه نظام المصانع التى تعتمد على خط التجميع الآلى** ، لذلك فان كيتون سرعان ما وجد فريق المخرجين والكتاب والفنيين الذين يعملون معه وقد تفرقوا للعمل فى مشروعات أخرى لشركة « م.ج.م » ، بل ان كيتون نفسه اضطر للتمثيل فى فيلم يدور حول مصور جرائد سينمائية يعمل لدى « مؤسسة هيرست » ويتسم بالوقوع في المشاكل ، لكنه يحاول أن يفوز بقلب احدى موظفات الشركة (لقد كان هيرست يملك نصيبا كبيرا من أسهم « شركة م.ج.م » ، لذلك فان الشركة كانت تعتمد على الصحف التى كان يمتلكها لكتابة مقالات نقدية تشيد بالفيلم) ، وكانت نتيجة هذه التجربة هى فيلم « **المصور** » (١٩٢٨) الذى كان آخر أفلام كيتون العظيمة ، واشترك فى اخراجه مع **ادوارد سيدويك** ، وهو الفيلم الذى وصفه البعض بأنه « **جريدة سينمائية أخرجها باستر كيتون عن باستر كيتون وهو يخرج جريدة سينمائية** » ، فمن عدة وجوه يبدو فيلم « المصور » مثل « شيرلوك الصغير » فيلما **يدور حول تأمل الذات ، كما أنه يجمع بين لقطات تسجيلية لأحداث حقيقية مع لقطات درامية تم اعدادها وتصويرها** ، ليتكامل هذان النوعان من اللقطات تكاملا كاملا ، مثل ذلك المشهد الذى نرى فيه كيتون ومحبوبته فى استعراض « شرائط التيكرز » وهما يقفان تحت وابل من القطع الورقية الصغيرة المتناثرة ، ثم ترجع الكاميرا الى الخلف لكى تكشف عن تشارلز ليندبرج الطيار العالمى الشهير ، الذى قام بأول رحلة عبر الأطلنطى قبل ذلك بعام ، والذى نراه على الشاشة وكأنه يجلس فى سيارة الى الخلف من البطلين .

كان **آخر افلام كيتون الصامتة « زواج الكراهية »** (من اخراج **ادوارد سيدويك** عام ١٩٢٩) ، وهو الفيلم الذى حقق نجاحا تجاريا كبيرا على الرغم من عرضه فى ذروة الولع الجماهيرى بالفيلم الناطق ، فالفيلم يحتوى على العديد من النكات والمواقف الكوميدية المصنوعة

جيدا ، والتى تنمو من الموقف الذى يتزوج فيه الكواء (المكوجى) الفقير من ممثلة جميلة ، لكن الفيلم لم يحقق النجاح الذى حققه الفيلم السابق ، كما انه اظهر بعض العلامات على تدخل المسئولين التنفيذين فى « شركة م٠ج٠م » فى عمل كيتون ٠

ليس هناك من شك فى أن موهبة كيتون كان يمكن أن تستمر وربما تزدهر أيضا بعد تحول السينما الى الأفلام الناطقة ، لكن لويس ماير نائب الرئيس والمدير العام « لشركة م٠ج٠م » قام بفصله عام ١٩٣٣ من الاستوديو ، بعد أن ظهر فى سبعة أفلام ناطقة تتميز بفقدانها لروح الدعابة والكوميديا ، ولقد كان كيتون يصر دائما على أن فصله تم بسبب اهانته الشخصية لماير ، ولكن الموقف كان أكثر تعقيدا من ذلك طبقا لما يرويه أحدث المؤرخين لحياة كيتون ، وهو توم **داوديس** ، فالدلائل تشير الى أن أفلام كيتون الناطقة مثل « جنود المشاة » (أخرجه ادوارد سيدويك عام ١٩٣٠) ، و « أرصفة نيويورك » (أخرجه جول وايت عام ١٩٣١) ، و « السباك العاطفى » (أخرجه ادوارد سيدويك عام ١٩٣٢) و « ايه ! مافيش بيرة ؟ » (أخرجه ادوارد سيدويك ١٩٣٣) ، كانت سيئة من الناحية الفنية ، الا أنها كانت ناجحة تماما فى شباك التذاكر ، لذلك فان أحدا فى « شركة م٠ج٠م » بدءا من شينك وحتى تولبيرج ومرورا بماير لم يكن يريد أن يفصل كيتون ، ولكن **كيتون نفسه لم يستطع أن يتكيف داخل الاطار المحدد لنظام الاستوديو** ٠ لهذا فان تعاسته تحولت الى الافراط فى الشراب ، مما أدى من خلال سلوكه العصبى وتغيبه لفترات طويلة عن التصوير الى ضياع تكاليف باهظة نتيجة للابطاء فى سرعة الانتاج ٠ لهذا فقد قرر ماير فى النهاية أن يفصله فى ٢ فبراير عام ١٩٣٣ ، ليس أساسا لأسباب شخصية (على الرغم من أنه كان يكره كيتون كما كان يكره كل الفنانين) ، وانما لأسباب تتعلق بسياسة الشركة ٠ (لقد عاودت « شركة م٠ج٠م » بعد عام ١٩٣٧ توظيف كيتون من حين لآخر ليكتب بعض النكات ــ دون أن يرد اسمه فى العناوين ــ لأفلام « **ريد سكيليتون** » و « **اخوان ماركس** » ، مقابل ٢٠٠ الى ٣٠٠ دولار أسبوعيا ، كما انه عمل كمستشار فنى فى شركة « باراماونت » حيث اشترك فى صنع سلسلة « بايوبيك » المصقولة ، لكنها كانت تفتقد خفة الظل) ٠

فى تلك الفترة كانت حياة كيتون الشخصية قد بدأت فى التداعى ، على الرغم من أنه عمل فى أدوار صغيرة فى العديد من الأفلام الناطقة (من أهمها فيلم « **سانسيت بوليفار** » ١٩٥٠ **لبيلى وايلدر**)

و « **أضواء المسرح** » (١٩٥٢) **لشابلن**) ، كما ظهر فى بعض العروض التليفزيونية ، لكن حياته الفنية كمخرج انتهت عمليا فى عام ١٩٢٠ ، ويبدو واضحا لنا اليوم أن **أعظم اثنين من ممثلى السـينما الكوميدية الصامتة كانا شابلن وكيتون ، لكن كيتون كان أكثر تفوقا فى الاخراج** • لقد كان مثل شابلن يمتلك موهبة كبيرة فى الامساك بالايقاع ، لكنه كان يمتلك احساسا أكثر قوة بالبناء السردى الروائى والميزانسين ، وأفلام كيتون جميلة من ناحية الشكل والأسلوب ، بينما تفتقد أفلام شابلن هذا الجمال ، ويكفى أن تقارن بين ملحمة شابلن العظيمة « جنون البحث عن الذهب » (١٩٢٥) مع أى من أفـلام كيتون الروائية بعد « العصور الثلاثة » (١٩٢٣) **من الناحية البصرية الخالصة** لكى نكتشف الفرق بين أسلوبيهما ، بالاضافة الى ذلك فان كيتون كان يتمتع بعبقرية تقنية غير عادية فى تحويله للمواقف الكوميدية من خلال الجهد الكبير ــ الى **عناصر سينمائية تهتم بالاضاءة وزاوية التصوير وحركة الممثلين فى عمق الكادر** ، وقدر كبير من الشجاعة فى أداء المشاهد التى تتميز بالخطورة ، (فلم يلجأ كيتون أبدا الى استخدام « الدوبلير » فى أفلامه لأداء هذا النوع من المشاهد على الرغم من أنه استعان ببطل أوليمبى كى يؤدى له مشاهد السباق العشارى فى فيلمه « الكلية ») ، ولكن كيتون كان مثل شابلن ممثلا عظيما ، **فقد كان « وجهه الحجرى العظيم » قادرا على الايحاء بطيف هائل من العواطف** ، كما لم يكن هناك ما يعجز عن التعبير عنه بجسده ، ومثل شابلن أيضا كان كيتون يعرف أن **الكوميديا العظيمة موجودة دائما على حافة التراجيديا** ، لكن النزعة المغرقة فى العاطفية لا تلعب دورا مهماً فى أفلام كيتون ، على النحو الذى تلعبه فى أفلام شابلن • لقد كانت الكوميديا عند هذين الفنانين العظيمين مزيجا غريبا من المنطق والخيال يبدو فيه المستحيل واقعيا ، لكن **كيتون وحده هو الذى أدرك أن عملية صناعة الأفلام نفسـها يمكن أن تصـبح قريبة من عالم الأحـلام السـيريالى** •

هارولد لويد وآخرون

يعتبر هارولد لويد (١٨٩٣ ــ ١٩٧١) واحدا من مجموعة الفنانين المهمين الذين أسسوا قواعد الكوميديا السينمائية الصامتة وبناءها • بدأ لويد حياته الفنية بالعمل فى أدوار صغيرة لشركة أفلام « يونيفرسال » ، حتى قابل **هال روش** الكبير (ولد عام ١٨٩٢) ، الذى سوف يصبح فيما بعد المنافس الأساسى لهارولد لويد فى انتـاج الأفلام الكوميدية

القصيرة خلال العشرينيات · كان اللقاء بينهما فى عام ١٩١٤ ، عندما كان روش قد أسس لتوه شركته الانتاجية الخاصة بعد أن آل اليه ميراث يبلغ ثلاثة آلاف دولار ، ليقوم باستئجار لويد كممثل كوميدى مقابل ثلاثة دولارات كل أسبوع ، وبين عامى ١٩١٥ و ١٩١٧ قام لويد بتجسيد بعض أدوار الصعاليك الذين كانوا يشبهون الى حد كبير صعلوك شابلن ، **ولكنه اكتشف للمرة الأولى شخصيته الفنية الخاصة فى عام ١٩١٧ مع فيلمه ذى البكرتين « فوق السياج » وكانت هذه الشخصية الفنية تجسد الشاب اللطيف المهذب ذا النظارات ، الذى يجعلك تشعر بانه احد جيرانك** ، ولقد قام لويد خلال العقد الثانى بتطوير هذه الشخصية لتصبح هى النموذج المجسد **للرجل الأمريكى العادى** ، ومثل كل الرجال الأمريكيين كان « هارولد » ـ الشخصية الفنية التى تظهر على الشاشة ـ طموحا **للنجاح ، حتى انه قد يصبح عدوانيا أحيانا عندما يدخل فى المنافسة مع الآخرين ، لكنه تحت السطح يتمتع بقدر كبير من الدماثة والبراءة ·**

وعندما بدأ فى صنع أفلام روائية طويلة خلال العشرينيات تخصص لويد فى « **كوميديا الرعب** » ، التى تمثل تنويعا على طريقة كيستون فى تصوير الأحداث شديدة الخطورة **التى يقع فيها البطل فى مآزق مؤذية ، بل ربما ذهب البطل برجليه ليضع نفسه فى براثن هذا الخطر الحقيقى ،** وهو ما يجعل الجمهور ينفجر بالضحك من سذاجة البطل · كان أشهر أفلام لويد من هذا النوع هو « **قالب الأمان** » (**أخرجه فريد نيوماير وسام تيلور عام ١٩٢٣**) ، الذى نرى فيه البطل وهو يتسلق واجهة عمارة تبلغ اثنى عشر طابقا فى ارتفاعها ، دون استخدام أية أدوات للأمان ، حتى ينتهى **متأرجحا فى أعلى المبنى بينما تبدو فى الأسفل حركة المرور المتدافعة وقد تعلق البطل بعقارب ساعة كبيرة** · ومن الأفلام المهمة الأخرى « **ابن الجدة** » (**اخراج نيوماير عام ١٩٢٢**) ، و « **دكتور جاك** » (**نيومايـر** فى ١٩٢٢) ، و « **البنت المكسوفة** » (من اخراج **نيوماير وتيلور** فى عام ١٩٢٤) ، و « **المبتدىء** » (من اخراج **نيوماير وتيلور** فى عام ١٩٢٥) · وبحلول منتصف العشرينيات · كان لويد قد أصبح نجما جماهيريا فى شباك التذاكر الأمريكى ، بالمقارنة حتى مع شابلن وكيتون ، ولكنه مثل معظم فنانى الكوميديا السينمائية الصامتة **لم يستطع أن يحافظ على ذلك الطابع الحيوى المرح بعد حلول عصر الصوت** ، على الرغم من محاولته أن يصنع أربعة أفلام ناطقة (أحدها هو فيلم « **خطيئة هارولد ديدليبوك** » الذى أخرجه **بريستون ستيرجس فى عام ١٩٤٧**) ، قبل أن يتقاعد تماما فى عام ١٩٥٢ · لم تتمتع عبقرية

لويد الكوميدية بالعمق الثقافى الذى تميز به كيتون ، ولا بالعمق العاطفى كما هو الحال عند شابلن · لكن الألعاب البهلوانية الكوميدية المرحـــة والصاخبة التى كان لويد يقدمها ليس لهـــا نظير · كمــا أن **الكوميديا الخاصة ، والتى تتميز بالاحساس النقى جعلت جيلا كاملا من الأمريكيين يشعرون بانه ليس فى الامكان أبدع مما كان ، أو أنهم راضون تماما عن أنفسهم** (على الرغم من أن تلك الفترة ذاتها كانت هى سنوات الكســـاد والأزمة الطاحنة التى عانى منها قطاع كبير من الأمريكيين) ·

ومن بين الممثلين المشهورين الذين عملوا أيضا لدى هال روش يأتى **ستان لاوريل** (١٨٩٠ ـ ١٩٦٥) **وأوليفر هاردى** (١٨٩٢ ـ ١٩٥٧) · كان لاوريل رجـــلا انجليزيا أتى للمرة الأولى الى أمريـكا فى نفس فرقة الفودفيل التى حضر معها شابلن ، وأصبح نجما كوميديا صغيرا فى أفلام العديد من الاستوديوهات خلال العقد الثانى من القرن · **أما هاردى فقد** كان مواطنا أمريكيا من ولاية جورجيـــا ، يكسب عيشه من العمل فى الغناء وتمثيل النمر القصيرة ، حتى وقع عقدا طويل الأجل للتمثيل لدى شركة روش فى عام ١٩٢٦ ، وقد تم التعاقد مع لاوريل بعد ذلك بفترة قصيرة ، ليظهر الاثنـــان معا فى عام ١٩٢٧ فى فيلم ذى بكرتين يدعى « **تلبيس البنطلون لفيليب** » (كلايد بروكمان فى عام ١٩٢٧) ، وهو الفيلم الذى استهلا به حياتهما الفنية الكوميدية المشتركة ، التى استمرت للخمسة والعشرين عاما التالية ، ولقد صنع لاوريل وهاردى بين عامى ١٩٧٢ و ١٩٢٩ سبعة وعشرين فيلما قصيرا لشركة روش ، من بينها بعض الأفلام الكلاسيكية الصغيرة مثل « **عندك الجراة انك تزمر ؟** » (**ادجـــار كيندى** ١٩٢٨) ، و « **اثنين مراكبيـــة** » (**جيمس بـــاروت** ١٩٢٨) ، و « **الحرية** » (**ليو ماكارى** ١٩٢٩) ، و « **غلط تانى** » (**ليـــو ماكارى** ١٩٢٩) ، و « **شغل كبير** » (**جيمس هورن** ١٩٢٩) ، و « **رجال الحرب** » (**لويس فوستر** ١٩٢٩) ، و « **خطافين اللحمة** » (**لويس فوستر ١٩٢٩**) ، و « **الســـجن** » (**جيمس باروت** ١٩٢٩) ، وبهذه الأفلام أصبح لاوريل وهاردى **أول فريق كوميدى مهم فى تاريخ السينما** ·

ولأن لاوريل وهاردى كانت لهما خبرة سابقة فى عالم المسرح ، فان **انتقالهما الى الأفلام الناطقة كان أكثر سهولة** ، حتى انهما أصبحا الأكثر شهرة خلال الثلاثينيات مع أفلام ناطقة ذات بكرتين ، مثل : « **الخنزير المتوحش** » (**باروت** ١٩٣٠) ، و« **لخبطة ثانيــة** » (**باروت** ١٩٣٠) ، و « **الدوشة المضحكة** » (**هورن** ١٩٣١) ، و « **الأصحاب** » (**باروت** ١٩٣١)،

و « **صندوق الموسـيقى** » (**باروت ١٩٣٢**) ، و « **انصراف** » (**ريموند ماكارى ١٩٣٢**) ، و « **ناش مشغولة** » (**لويد فرينش ١٩٣٣**) ٠

كما استطاع الثنائى لاوريـل وهاردى الاسـتمرار فى الانتقال المحتوم من الأفلام القصيرة الى **الأفلام الطويلة** مع أفلام مثل « **سامحنا** » (**باروت ١٩٣١**) ، و « **لم متاعبك** » (**جورج مارشال وريموند مكارى ١٩٣٢**) ، و « **أبناء الصحراء** » (**وليم سيتر ١٩٣٣**) ، و « **الأطفال فى أرض الدمى** » (**جس ماينز وتشارلز روجرز ١٩٢٤**) ، و « **علاقاتنا** » (**هارى لاشمان ١٩٣٦**) ، و « **الطريق الى الغرب** » (**هورن ١٩٣٧**) ، و « **أصحاب الأدمغة المقفولة** » (**جون بلايستون ١٩٣٨**) ، و « **مغفل فى أكسفورد** » (**ألفريد جولدينج ١٩٤٠**) ، وعلى الرغم من أنهما كانا يعملان أحيانا مع مخرجين مهمين مثل **جورج ستيفنس** و **ليو ماكارى** ، **فان لاوريل كان هو العقل المفكر لهذا الثنائى** ، فقد كتب العديد من سيناريوهات أفلامهما ، كما أنتج بعض تلك الأفلام المهمة خلال الثلاثينيات ، ولقد انتهت الحياة الفنية للثنائى بعد عام ١٩٤٠ عندما توقفا عن العمل لدى شركة روش ودخلا تحت نظام الاستوديو الضخم الصارم ، فعند عملهما لدى شركة « فوكس » وشركة « م ٠ ج ٠ م » كانا عاجزين عن القيام بتشكيل مادة موضوعهما ، لذلك فان أفلامهما الروائية الطويلة التى قدماها بعد عام ١٩٤٠ كانت محاولات ضعيفة لاستعادة روح الدعابة التى اتسمت بها أفلامهما أيام ذروتهما الفنية ٠

ومثل **كوميديا هارولد لويد** ، **فان كوميـديا لاوريل وهاردى كانت تتبع التقاليد الخاصة بطريقة كيستون** ، **والتى تتميز بالعنف البصرى** ، **وتنتهى عادة بشكل ما من أشكال التدمير الفوضوى** ، وعلى العكس من أفلام سينيت القصيرة التى كانت تميل الى الارتجالية فى البناء ، فان أفلام لاوريل وهاردى كانت تتمتع دائما بنوع من **المنطق البنائى الذى يسمح بأن يتحول حدث تافه وعابر** ، **الى مجموعة من الأحداث التى تنمو بسرعة** ، **حتى ينتهى الامر بفوضى شاملة** ٠ أما بالنسبة للشخصيتين الفنيتين لهما ، فقد كانتـا **تنويعـا على شخصـية الطفل** الذى يبـدو فى حجم البالغين ، **والذى نرى فى عدوانيته وروح انتقامه فى بعض الأحيان صورة من عالم الطبقة المتوسطة حوله** ، **كما أن التناقض بين حجم لاوريل الهزيل وحجم هاردى البدين** ، كما نراه على الشاشة ، يمثل أحـد عناصر خلق الكوميديا عندهما ، فقد كان لاوريل يجسد العبيط الضعيف كثير الشكوى الذى لايستطيع أن يضبط نفسه ويتحكم فى أفعاله ، بينما هاردى يشعر بأن ضخامة جسده تعطيه الحق ــ رغم حمقه وقلة براعته ــ فى أن يبدو

شخصا مهما وحكيما وعاقلا ، وفى الصورتين معا نجـــد تجسيدا لغبـاء البرجوازية .

هناك أيضا ممثلان كوميديان يستحقان الذكر هنا ، على الرغم من أنهما أيضا مثل لاوريل وهاردى أقل أهمية بالمقارنة مع شابلن وكيتون ولويد . كان الأول هو **هارى لانجدون** (١٨٨٤ ــ ١٩٤٤) ، الذى أتى للعمل لدى ماك سينيت قادما من عالم الفودفيل فى عام ١٩٢٤ ، وفى العديد من الأفلام القصـــيرة فى استوديوهات كيستون بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٢٦ . استطاع لانجدون أن يطور **شخصية الرجل فى منتصف العمر ذى الوجه الطفولى البرىء** ، الذى تذكرنا سذاجته العاطفية بالشخصية الفنية لدى شابلن ، **لكن دون ذلك الاحساس القوى بالكبرياء فى أعماق صعلوك شابلن** ، وقد استطاع لانجـــدون أن يحقق فترة قصـــيرة من النجومية ، من خلال سلسلة من ثلاثة أفلام روائية ناجحة جماهيريا بين عامى ١٩٢٦ و ١٩٢٨ ، وهى « **ترامب ، ترامب ، ترامب** » (**هارى ادواردز** ١٩٢٦) ، و « **الرجل القوى** » (**فرانك كابرا** ١٩٢٦) ، و « **السراويل الطويلة** » (**فرانك كابرا** ١٩٢٧) . ولأن فرانك كابرا هو الذى كتب الفيلم الأول وأخرج الفيلمين الأخيرين ، فان من المعتقد أن الفضل يرجع له فى نجاح شخصية لانجدون الفنية ، التى تتميز بالنزوات وغرابة الأطوار ، لكن لانجدون أيضـــا كان **فنانا ايمائيـــا صـــامتا بارعا** ، كما كان هناك شىء ساحر فى غبائه الطفولى ، الذى ينتمى تماما الى الشخصية التى صنعها لأول مرة أيام عمله فى استوديوهات كيستون ، ومع ذلك فان الأفلام التى أخرجها لانجدون نفسه مثل « **الثلاثة يبقوا زحمة** »(١٩٢٧)، و « **المطارد** » (١٩٢٨) ، و « **متاعب القلب** » (١٩٢٨) لم تكن أفلاما ناجحة مثل أفلام كابرا ، لذلك فان نجوميته لم تستطع الاستمرار بحلول عصر الصوت ، على الرغم من أنه استمر فى العمل كممثل لبعض أدوار أنماط الشخصيات حتى وفاته .

بدوره أيضا بدأ **روسكو أرباكيل** (١٨٨١ ــ ١٩٣٣) حياته الفنية بالعمل لدى كيستون ، حيث اشتهر باسم « **فاتى** » **بسبب وزنه الضخم** الذى يصل الى ٢٧٠ رطلا . عمل أرباكيل بنجاح مع شابلن من ١٩١٤ الى ١٩١٦ ، وأصـــبح هو النجـــم لدى سينيت بعد رحيل شـــابلن الى « ايسانای » ، وكانت **جاذبية أرباكيل الكوميدية تعتمد فى الأغلب على بدانتـــه وطفوليته ، وحدس فطرى تجـــاه الأحداث العنيفة والمربكة** على طريقة سينيت ، لكن شهرته كانت تأتى دائمـــا فى الدرجة الثانية بالنســـبة لشـــابلن ، ولقد قام جوزيف شينك فى عام ١٩١٧ بتأسيس

« شركة الفيلم الكوميدى » لانتاج أفلام خاصـــة بأرباكيل ، حيث أعطى أرباكيل الفرصة الأولى لصديقه باستر كيتون للظهور فى الأفلام كممثل مساعد له ، ولقد استمر كيتون فى أداء دور السنيد ، لكنـــه بحـلول عام ١٩١٩ كان قد استطاع اثبات موهبته الكوميدية الخاصة ، فى الوقت الذى ظل فيه أرباكيل يتمتع بالشهرة ، حتى انه صنع ثمانية أفلام طويلة ناجحة لشركة « باراماونت » بين ١٩١٩ و ١٩٢١ ، وبعدها انتهت حياته الفنية بفضيحة مدمرة اهتزت لها أرجاء صناعة السينما وغيرت مجرى تاريخ هوليوود ٠

فضائح هوليوود وانشاء « اتحاد المنتجين والموزعين فى أمريكا » (قوانين الرقابة)

منذ الأيام الأولى لدور العرض الصغيرة (النيكل أوديون) ، وقف الأخلاقيون والاصلاحيون ضد الطبيعة المفسدة للأفلام وتأثيرها على الشباب الأمريكى ، وهو ما يشبه الى حد كبير تلك الجماعات المهتمة بأثر التليفزيون فى وقتنا الحاضر ٠ وهكذا تشـكلت **جماعات قوية الضغط (تعمل عادة من خلال المؤسسات الدينية) التى تهدف الى حماية الجمهور الأمريكى من عرض مواد ضارة أخلاقيا على الشاشة** ٠ وعلى الرغم من اختلاف الدوافع ، فان العاصفة القوية والمنظمة من الاحتجاج التى واجهت فيلم « **مولد أمة** » (١٩١٥) ، **وتسببت فى ايقـاف عرضـه فى اثنتى عشرة ولاية** ، هذه العاصفة تمثل نموذجا واضحا للقوة والتأثير اللذين تتمتع بهما جماعات الضغط تلك (وبالمثل فان رد فعل جريفيث على هذا الاحتجاج ، والذى تمثل فى غضبه المجسد فى فيلمه « **التعصب** » الذى حاول فيه أن يدافع به عن نفسه ، يمثل بدوره نموذجا جيدا للطريقة التى كان يستجيب بها السينمائيون الأمريكيون لجماعات الضغط) ٠ **لقد كان واضحا تماما أن صناعة السـينما الأمريكية باتت مهددة بقيود رقابية من خارجها منذ بداياتها الأولى** ، لذلك فان من الصحيح أيضا أن موقف هوليوود تجـاه المتفرجين كان متسما بالبارانويا التى تمزج الاحساس بالعظمة والاضطهاد فى وقت واحد ، خاصـــة عندما نضع فى اعتبارنا أن **الأغلب الأعم من المتفرجين كانوا مسيحيين ، بينما كان أباطرة هوليوود من المهاجرين اليهود،** لكن ما عمق وزاد من هذا التوتر كان يتمثل فى أسـباب عديدة مثـل **الحرب العالميــة الأولى ، وصـدور قانـون منع تداول الخمـور ،** وازدياد معدلات ارتياد الطبقة المتوسطة لدور عرض الأفلام ، لهذا فان المضمون فى الأفلام الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب أصبح أكثر تعقيدا وأقل احتشاما ، وهو ما يعكس « **الأخلاقيات الجديدة** » **فى عصر الجاز ،**

والتى كانت مزيجا من المادية والسخرية المتشائمة والحرية الجنسية ٠ لقد أصبحت التقاليد المفرطة فى العاطفية التى اتسمت بها ميلودرامات جريفيث ، تقاليد عتيقة الطراز بالنسبة لأغلب المتفرجين ، وذلك لأن الافلام تحولت فجأة لتصوير ـ وربما تجميل ـ العلاقات الجنسية غير المشروعة ، والطلاق وشرب الخمر وتعاطى المخدرات ، فى نفس الوقت الذى كانت فيه الأسطورة البابلية لهوليوود تولد من خلال الأفلام المبهرة ذات الانتاج الضخم ، وأجور النجوم المرتفعة التى تضخمت فى سرعة متزايدة عند نهاية العقد الثانى من القرن ، كما انتشرت على صفحات الجرائد الشعبية التى تعتمد على الفضائح صور وحكايات عن بارونات هوليوود والحفلات الماجنة ، والتهتك الجنسى والطلاق المتعدد ، وهى الحكايات التى ماتزال تثير اهتمام القراء منذ تلك الأيام حتى اليوم ٠ لقد بدأ النجوم حياتهم كأشخاص مرموقين تعبدهم الجماهير التى كانت مفتونة بهم فى نوع من الولاء لكل ما هو أمريكى ، والذى أصبح مجسدا فى أنصاف الآلهة الذين يستلقون مستمتعين بدفء الشمس وسط حدائق بيفرلى هيلز ٠ ولكن شيئا فشيئا أصبح معروفا للجميع أن هؤلاء النجوم ليسوا الا بشرا عاديين قبل كل شىء ، وأن للبعض منهم فضائحهم الخاصة ٠ لهذا حاول المنتجون فى البداية البحث عن طريقة للتعتيم على حياة النجوم الخاصة ، بسبب الخوف من قسوة رد الفعل تجاه اللا أخلاقية التى تتسم بها حياتهم ، والتى كانت تتضمن فى كثير من الأحيان الافراط فى المخدرات والكحول والجنس ٠

ولقد تحققت تلك المخاوف بالفعل بقدر كبير من الحدة فى سبتمبر عام ١٩٢١ ، عندما وجد « فاتى » أرباكيل نفسه متهما باغتصاب وقتل ممثلة صغيرة . تدعى فيرجينيا راب ، فى أعقاب حفل بمناسبة عيد العمال ، أفرط فيه أرباكيل فى الشراب فى جناحه بأحد فنادق سان فرانسيسكو ، ولقد أعيدت القضية ثلاث مرات لاتهام أرباكيل بالقتل غير المتعمد ، لكنه نال البراءة فى النهاية بسبب عدم كفاية الأدلة فى عام ١٩٢٣ ٠ لقد كانت الآنسة فيرجينيا راب تعانى من مرض التهاب الغشاء البريتونى ، وفيما يبدو فانها ماتت بعد انفجار مثانتها الممتلئة بالكحول ، لكن مزاعم عديدة انتشرت على صفحات الجرائد تتهم أرباكيل باغتصابها مستخدما زجاجة شمبانيا ، وأنها ماتت تحت ثقل وزنه الضخم ٠ لقد قامت جرائد الفضائح فى جميع أنحاء أمريكا بتصويره على أنه وحش مصاب بالانحراف الجنسى ، لهذا فان احتجاجات الجماهير أصبحت أكثر عنفا خلال تلك الفترة ، الى الدرجة التى اضطر فيها المنتجون لسحب أفلامه من دور العرض ٠ وفى محاولة لتهدئة أصحاب النزعات الأخلاقية ، قامت شركة

« باراماونت » بفصل أرباكيل ، الذى أصبح ممنوعا تماما من العمل فى السينما مرة أخرى ، حتى بعد تبرئة ساحته أمام القضاء ، لكن حماقات « فاتى » لم تكن الشيء الوحيد الذى واجه هوليوود خلال تلك الفترة ، فخلال محاكمته الثانية فى فبراير ١٩٢٢ تم العثور على جثة وليم ديزموند تيلور (١٨٧٧ ـ ١٩٢٢) مقتولا فى احدى شقق بيفرلى هيلز ، وكان فى تلك الفترة يحتل منصب المدير العـــام « لشركة الفنانين المشـــهورين ولاسكى » ، بالاضافة الى كونه رئيســـا لنقابة المخرجين السينمائيين ، وفيما يبـــدو أنه كان على عـلاقة جنســية بالممثلة مارى مايلز مينتر (١٩٠٢ ـ ١٩٨٣) ، ومع الممثلة الكوميدية مابل نورماند (١٨٩٤ ـ ١٩٣٠) النجمة المشهورة لدى استوديوهات كيستون ، والتى كانت آخر من رآه حيا · ولأن صحف الفضائح تبحث عن المزيد من الاثارة ، فانها خلقت قصة تجعل المراتين متورطتين فى الجريمة ، على الرغم من أنهما كانتا فى الأغلب بريئتين ، وهو ما أدى الى نهاية حياتهما الفنية · وفى خلال عام واحد مات والاس ريد (١٨٩١ ـ ١٩٢٣) بسبب الافراط فى المخدرات ، والذى اتضح فيما بعد أنه كان مدمنـــا عليها منذ وقت طويل ، على الرغم من أنه كان ممثلا وسيما يراه المتفرجون تجسيدا للرجل الأمريكى ذى الحياة الهادئة والنظيفة ·

كانت هذه الفضائح الثـلاث الكبرى ـ بالاضـــافة الى العديد من الفضائح الصغيرة ، التى كشفت عنها صحف الاثارة ـ وراء خلق عاصفة من الاحتجاج الجماهيرى ضد فجور هوليوود الذى لم يسبق له مثيل فى الفترة القصيرة من حياة صناعة السينما · ولقد انتشرت فى أعمدة الصحف والمجلات المحترمة مقالات الشجب والتحذير ، كما أصدر رجال الدين فى جميع أنحاء أمريكا قرارا بمنع رعاياهم من الذهاب الى مشاهدة الأفلام ، كما طالبت الجمعيات النسائية وجماعات الاصـــلاح بمقاطعة جماهيرية للسينما · وبحلول بدايات عــام ١٩٢٢ ، بدأت ست وثلاثون ولاية ، بالاضـــافة الى الحكومة الفيدرالية ، فى سن تشريع لقانون الرقابة · (كانت المحكمة العليا قد أصدرت حكما فى قضية « ميوتوال ضد ولاية أوهايو » عام ١٩١٥ ، بأن الأفلام يجب اعتبارها مثل عروض السيرك وكل عروض الفرجة الأخرى ، لهذا كانت تقع تحت طائلة الرقابة ، ولا ينطبق عليهـــا التعديل الأول فى الدستور ـ الذى يبيح حرية التعبير ـ حتى أصدرت المحكمة حكما جديدا فى قضية فيلم « المعجزة » (عام ١٩٥٢) ـ وهو ما سنتناوله فى الفصل الثانى عشر) · لقد كان الخطر أكثر جدية مع التدهور السريع فى الاقبال الجماهيرى على دور العرض فى عام ١٩٢٢ ، والذى لم يكن ناتجا فى الدرجة الأولى عن هذه الفضائح ، وانما كان

يعود الى ظهور سلعتين جديدتين من سلع الرفاهية أمام الجمهور الأمريكي ، وهما **الراديو** الذى بدأ البث التجارى فى عام ١٩٢٢ ، **والسيارة العائلية** التى أصبحت متاحة بالتقسيط فى نفس الوقت تقريبا · لقد كان عام ١٩٢٢ باختصار هو فجر عصر وسائل الاتصال الجماهيرى ، وسلع الاستهلاك الجماهيرى فى أمريكا ، لهذا فان هوليوود ــ التى تعمل فى وســـــائل الاتصال والسلع الاستهلاكية فى وقت واحد ــ **وجدت نفسها فى موقف حرج لأن الجماهير قد بدأت فى الانصراف عنها** ·

كانت تلك هى الفترة التى شهدت فضيحة الاتحاد العــام للعبة البيسبول ، والذى واجه اتهام الرشـــوة ، وهى القضــية التى انتهت بالبراءة عن طريق اجراء تحقيق شكلى واستخدام بيانات مزورة وتعيين قاض فيدرالى محافظ لكى يشرف على اجراءات القضية · لهذا حاولت هوليوود والمنتجون المرتعدون من المستقبل الغامض أن يأخذوا الدرس من هذه القضية ، لهذا **قاموا بتشكيل منظمة من أفراد الصناعة أنفسهم تعرف باسم « اتحاد منتجى وموزعى الأفلام فى أمريكا »** ، خلال شهر مارس عام ١٩٢٢ ، وأثارت حول هذا الأمر الكثير من الدعاية ، كما عينت **ويل هيز** (١٨٧٩ ــ ١٩٥٤) **كرئيس للاتحاد** مقابل ١٥٠ ألف دولار كل عام · كان هيز جمهوريا ذا نزعة شديدة المحافظة،وعضوا فى جماعات ماسونية ومنظمة الروتارى ، كما كان منتميا الى الكنيسة البروتستانتية ، لذلك فان **وجوده على رأس هذا الاتحاد أضفى على الرقابة الذاتية التى تمارسها صناعة السينما قدرا كبيرا من الاقناع تجاه الجماهير والحكومة على السواء** · وهكذا أصبح معروفا لدى الكافة أن « **مكتب هيز** » ــ كمــا أطلق عليه « اتحاد المنتجين والموزعين » طوال الثلاثة والعشرين عاما التالية ــ هو **مكتب للعلاقات العامة الذى يضــــم ضمن نشاطاته التعامل مع جماعات الضغط** ، ولم يمارس فى البداية الا القدر القليل من الرقابة الحقيقية ، على الرغم من أنه قدم يد المساعدة للمنتجين فى اعداد قائمة من ١١٧ نجما ممنوعين من العمل فى السينما بسبب صورتهم الجماهيرية غير النظيفة ، التى تعود الى بعض تصرفاتهم فى حياتهم الخاصـــــة · لقد كان هناك ما يسمى « **قانون النقاء** » ، الذى كان يتضمن « **النواهى والمحظورات** » التى يجب أن يضعها صناع الأفلام فى اعتبارهم ، ولكنه كان على أية حال قانونا لطيفا يكتفى بالتوبيخ والتحذير على **طريقة « لا تفعل ذلــك وخــذ حذرك من ذاك »** ، لكن المنتجين كان عليهــــم أن يقـــدموا ملخصــــــات لسيناريوهات الأفلام الى « مكتب هيز » للحصول على الموافقة · لكن « الرقابة » الوحيدة كانت تتألف من نوع من النصائح غير الرسمية التى تعتمد على قاعدة « **القيم التعويضية** » ، والتى يلخصها **المؤرخ آرثر نايت**

فى ان « **الرذيلة يمكن أن تتباهى بنفسها طوال ست بكرات ، مادامت الفضيلة سوف تنتصر فى البكرة السابعة** » • لقد كانت المهمة الأولى أمام « مكتب هيز » خلال العشرينيات ، هى أن يدفع عن صناعة السينما خطر الرقابة الحكومية ، عن طريق تهدئه جماعات الضغط ، وادارة الطريقة التى يتم بها تداول أخبار هوليوود ، ومنع نشر الفضائح ، **وبذلك تظل صناعة السينما بعيدة عن الرقابة الحقيقية اللصيقة** . وخلال بدايات الثلاثينيات ، عندما ساهمت السينما الناطقة فى انتاج موجه جديدة وضخمة من الأفلام الأمريكية ، تصاعدت من جديد صيحات الاحتجاج ضد استخدام أصوات العنف واللغة السوقية التى كانت تستخدم فى الأفلام الناطقة الأولى ، وعندئذ أصبح « مكتب هيز » يمارس نوعا قاسيا بالفعل من الرقابة ، حتى انه تحول الى اصدار « **قانون أو ميثاق الانتـاج** » شـديد القسـوة . **لقد كانت الرقابة اذن فى العشرينيات نوعا من « تبييض وجه » صناعة** السينما أمام الأنصار المتحمسين للنزعات الأخلاقية ، كما أنها كانت غطاء لبث « الأخلاقيات الجديدة » التى كانت تسود بالفعل الحياة الأمريكية • علاوة على أنها ساعدت المنتجين فى التقليل من دور النجوم فى الصناعة ليصبحوا تابعين تماما لنظام الاستوديو • ومن الواضـح اليوم أن هيز نفسه كان أحد كبار النصابين فى عمله السابق كمدير عام لشركة البريد ، لكنه كان بلا شك شخصا مؤثرا كرئيس « لاتحاد المنتجين والموزعين » ، استطاع أن يمنح هوليـوود هالة من الاحترام والرزانة والاستقامة الأخلاقية ، وهى الهالة التى كانت فى أشد الاحتياج اليها فى فترة التصقت بها فيها تهمة انتشار الخطيئة • (بعد أن ظل هيز لفترة طويلة « قيصرا فى صناعة السينما » ، تلاه فى عام ١٩٤٥ **اريك جونستون** (١٨٩٦ — ١٩٦٢) الذى كان رئيسا للغرفة التجارية ، وذلك بعد أن **تغير اسـم « اتحاد المنتجين والموزعين « الى رابطة الأفلام الأمريكيـة » ، ليعقبه فى** عام ١٩٦٦ **جاك فالنتى** (ولد عام ١٩٢١) ، **ليختفى « قانون الانتاج » ويحل محله نظام للتصنيف سوف** نناقشه فى فصل لاحق • ولقد كان هيز وجونسون وفالنتى جميعا على علاقة وثيقة بالبيت الأبيض) •

سيسيل ب • دى ميل

كان سيسيل دى ميل (١٨٨١ — ١٩٥٩) أكثر المخرجين فى هوليوود نجـاحا فى تجسـيد تلك **النزعة المبهـرة والمراوغة فى التعبير عن « الأخلاقيات الجديدة »** ، وبذلك فانه كان النموذج الأوضـح للتعبير عن القيم التى تبنتها هوليوود خلال العشرينيات ، لأنه كان يملك قدرة وبراعة هائلتين فى أن يتنبأ بذوق الجمهور ، لذلك فقد كان يعطى المشاهدين

ما يريدونه قبل أن يعلموا أنهم يريدونه · بدأ دى ميل حياته الفنية باخراج نيام « **الهندى الأحمر** » (١٩١٤) ، الذى كان أول فيلم « **ويسترن** » طويل تقدمه هوليوود من خلال شركه « جيسى لاسكى » ، ولقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا ونقديا كبيرا ، ليتبعه دى ميل بسلسلة من أفلام الويسترن الروائية مثل « **الفيرجينى** » (١٩١٤) ، و « **نداء الشمال** » (١٩١٤) . ١٩١٥ ، ليصبح بعدها من أشهر مخرجى هوليوود على الاطلاق · كان دى ميل مثل جريفيث قد تلقى فترة تدريبه الأولى فى مسرح **ديفيد بيلاسكو** ، حيث تكتسب التقاليد الميلودرامية المسرحية أهمية كبيرة ، كما أن افلامه الأولى أظهرت أيضا أسلوبا شديد البراعة فى **الاضاءة على طريقة رامبرانت (حيث يتداخل الضوء والظل وتتفاعل المقدمة والخلفية)** ، **علاوة على حركة الميزانسين التى تتسم بالحيوية** · وخلال الحرب العالمية الأولى صنع دى ميل مجموعة من الأفلام الوطنية التى عزت المشاعر مثل « **المرأة جوان** » (١٩١٧) ، و « **الأمريكى الصغير** » (١٩١٧) ، و « **حتى أعود اليك** » (١٩١٨) ، ليتحول بعد ذلك فى محاولة ذكية لتلبية مطالب الجماهير فى فترة ما بعد الحرب الى التعبير عن أفكار ما بعد الحرب ، خاصة ما يتعلق بالجدل الثائر حول **العلاقات الجنسية غير المشروعة التى تعيش فيها الطبقات الغنية والمترفة** ، لذلك قدم العديد من الأفلام التى تنتمى الى « **كوميديا السلوك** » ذات الأبعاد الاجتماعية ، والتى تتوجه مباشرة الى الجمهور الجديد للطبقة المتوسطة ، ومن بين هذه الأفلام « **زوجات جديدات بدلا من القديمات** » (١٩١٨) ، « **لا تغيرى زوجك** » (١٩١٩) ، « **الذكر والأنثى** » (١٩١٩) ، « **لماذا تغير زوجتك** » (١٩٢٠) ، « **الفاكهة المحرمة** » (١٩٢١) ، « **علاقات أناتول** » (١٩٢١) ، « **جنة العبيط** » (١٩٢١) ، « **ضلع آدم** » (١٩٢٢) ، و « **ليلة السبت** » (١٩٢٢) · وفى جميع هذه الأفلام نجح دى ميل فى أن يجعل **البانيو هو عرش الجمال الساحر** ، كما صنع من **عملية خلع الملابس فنا رفيعا** ، بالاضافة الى تأكيده على أن الزواج « المعاصر » ينهار تحت ضغط النزوع للبحث عن اللذة والمتعة · ان هذه الأفلام لم تجسد فقط قيم « الأخلاقيات الجديدة » ، ولكنها أيضا أضفت عليها مشروعية ، عندما تم تصويرها على أنها الأخلاقيات المعاصرة السائدة ·

وعندما تأسس « مكتب هيز » استقبل دى ميل بسرور وصفة « **القيم التعويضية** » ، وجعلها وصفته الخاصة بدءا من « **الوصايا العشر** » (١٩٢٤) ، وهو **الفيلم الدينى ذو الانتاج الضخم الذى يحتشد بالجنس والعنف** ، وكان الطريق لكى يكتسب دى ميل شهرة عالمية · تكلف الفيلم ما يزيد على ١ر٥ مليون دولار فى انتاجه ، خاصة وأن مشاهد

الانجيل تم تصويرها بطريقة « التكنيكلر » ذات اللونين ، مما جعل الفيلم يدر ربحا هائلا بلغ الذروة فى تلك الفترة ، كما أنه كان مثالا واضحا على الطريقة التى يعمل بها « مكتب هيز » **فى السماح بالتصوير المثير للخطيئة ، طالما أنها سوف تلقى العقاب فى النهاية** • أصبحت هذه الوصفة الناجحة للأفلام الدينية المبهرة هى العلامة المميزة لأفلام دى ميل ، وقد عاد اليها مرارا خلال حياته الفنية فى أفلام مثل « **ملك الملوك** » (١٩٢٧) ، « **علامة الصليب** » (١٩٣٢) ، « **شمشون ودليلة** » (١٩٤٩) ، وفى فيلمه الأخير « **الوصايا العشر** » (١٩٥٦) الذى كان اعادة لفيلمه السابق ، هذه المرة بالألوان الطبيعية والشاشة العريضة • لكن دى ميل تفوق أيضا فى الأنماط الأخرى للأفلام المبهرة ذات الانتاج الضخم ، فقدم فى نمط **الأفلام التاريخية** « **كليوباترا** » (١٩٣٤) ، « **الحروب الصليبية** » (١٩٣٥) ، و « **القرصان** » (١٩٣٨) • وفى نمط **افلام الويسترن** قدم « **ساكن السهول** » (١٩٣٨) ، و « **اتحاد الباسيفيك** » (١٩٣٩) • ومن **أفلام السيرك** قدم فيلم « **أعظم عرض على الأرض** » (١٩٥٢) • وباستثناء فترة قصيرة حاول فيها دى ميل أن يدخل الى عالم الانتاج المستقل بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٢٩ ، فان دى ميل قدم كل أعماله لشركة « باراماونت » ، حتى أصبحت أفلامه العلامة المميزة لانتاج هذه الشركة ، كما أصبح دى ميل هو النموذج المجسد لأفلام باراماونت فى خلال فترة الفيلم الناطق ، وهو ما سوف نتناوله فى الفصل التالى • وان البعض القليل من أفلامه مثل « الذكر والأنثى » (١٩١٩) و « اتحاد الباسيفيك » (١٩٣٩) تعتبر من كلاسيكيات النمط الفيلمى الخاص بها ، ولكن النظرة العامة على أفلام دى ميل توضح **أنه كان رجل استعراض عظيما أكثر من كونه مخرجا عظيما** ، كما كان تجسيدا طوال حياته الفنية لقيم هوليوود فى العشرينيات ، فقد كان **يميل الى الابهار والاستعراض والسوقية** ، لكنه كان يتمتع بامتلاك غريزة فطرية تجاه **ازدواجية المشاعر** (وهو ما قد يسميه البعض باسم النفاق ، وهى الازدواجية التى تسود قيم الطبقة المتوسطة الأمريكية التى **تدفع الملايين طوال خمسين عاما لكى تجلس وتشاهد عروضه المبهرة عن الجنس والعنف والجريمة** وهى مرتاحة الضمير ، **لأنها تعتقد أنه يمكنها فى النهاية استخلاص حكمة دينية أو أخلاقية من الفيلم ، حتى لو كانت هى الحكمة الزائفة**) •

اللمسة الأوربية : لوبيتش وآخرون

كان هناك مخرج آخر يتفوق على دى ميل فى احساسه الأكثر رقيا وتعقيدا تجاه المشاهد الغرائزية والجنسية ، وكان ذلك هو المخرج

ارنست **لوبيتش** الذى ينحدر من أصول ألمانية يهودية ، وكان أول من قدم الافلام التاريخية المبهرة فى ألمانيا ، فى فترة ما بعد الحرب ، بدأ عمله فى شركة « أوفا » ، والذى وصل الى هوليوود فى آخر عام ١٩٢٢ مع كاتب السيناريو هانز كرالى (١٨٨٥ ــ ١٩٥٠) لاخـراج فيـلم « **روزيتا** » (١٩٢٣) الذى قامت ببطولته مارى بيكفورد ٠ ومنذ ذلك الحين بدأ فى اخـراج سلسلة من **كوميـديات الجنس الراقيـة ، التى كانت سببا فى شهرته ، بسبب روح الدعابة البصرية الرقيقة التى كان يتمتع** بها ٠ وفى أفلام مثل « **دائرة الزواج** » (١٩٢٤) ، « **ثلاث نسـاء** » (١٩٢٤) ، « **الجنة المحرمة** » (١٩٢٤) ، « **قبلنى مرة أخرى** » (١٩٢٥) ، « **مروحـة الليدى وندرمير** » (١٩٢٥) ، « **تلك اذن هى باريس** » (١٩٢٦) ، و « **الأمير التلميذ** » (١٩٢٧) ، كان لوبيتش رائـدا فى **استغلال الديكور** لكى يتحاشى العناوين الفرعية المكتوبة على الشاشة ، كما أنه أصبح أستاذا فى استخدام **التلميحـات الجنسـية** الذكية ٠ وسرعان ما كانت هوليوود كلها تتحدث عن « **لمسة لوبيتش** » ، فى براعته **فى استخدام التفاصيل على نحو رمزى وموح مثل نظرة عين أو ايماءة تعطى ايحاء ومعنى متواريا ، ومثل اغلاق باب غرفة النوم للايحاء بأن هناك فعلا جنسيا يدور وراءه ، دون أن يظهر على الشاشة ما يثير الجمهور أو الرقابة** ، وبشكل عام فان لوبيتش استطاع أن يضيف الرشاقة وروح الدعابة السـاخرة ــ وتلك هى اللمسة الأوربية ــ الى هوليوود خلال العشرينيات ، وهى اللمسة التى سرت كالنار فى الهشيم ليقلدها المخرجون الآخرون ، كما أصبح لوبيتش أيضا واحدا من المخرجين المبدعين فى الفترة الأولى من عمر السينما الناطقـة ، بأفلام مثـل « **اسـتعراض الحب** » (١٩٢٩) ، « **مونت كارلو** » (١٩٣٠) ، و « **الضـابط المبتسـم** » (١٩٣١) ، لكى يصبح بحلول عام ١٩٣٥ مدير الانتاج العام لشركة « باراماونت » ، ولقد كان لوبيتش بالفعل يمثل ما قاله عنه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين بأنه « **حمـل الى الأمريكيين الكوميـديا الأوربيـة بكل ما تتمتع به من سحر وتهتك وطيش ولهو ومتعة** » ٠

كان هناك مخرجون أوربيون آخرون فى هوليوود خلال العشرينيات ، أغلبهم من الألمان الذين قدموا الى صناعة السينما الأمريكية نتيجة لاتفاقية « باروفامت » فى عام ١٩٢٦ ، وبين عامى ١٩٢٦ و ١٩٢٧ شهدت هوليوود وصول العديد من مخرجى استوديوهات « أوفا » ، مثل **ف ٠ و ٠ مورناو** ، الذى قدم أفلام « **الشروق** » (١٩٢٧) ، « **أربعة شياطين** » أو « **من أجل الشياطين** » (١٩٢٨) ، و « **طابور** » (١٩٣١) ، والمخرج **بول لينى** الذى

قدم أفلام « **القطة وعصفور الكناريا** » (١٩٢٧) ، الذى كان فيلما رائدا فى نمط أفلام الغموض الكوميدية ، وكذلك فيلم « **التحذير الأخير** » (١٩٢٩) ، والمخرج **لوثر منديز** بفيلمه « **ليلة غامضة** » (١٩٢٧) ، والمخرج **لودفيج بيرجر** بفيلمه « **خطايا الآباء** » (١٩٢٨) ، والمخرج **ديمترى بوشوفيتسكى** بفيلمه « **تاج الأكاذيب** » (١٩٢٦) ، والمخرج **ميهالى كيرتيز** بفيلمه « **سفينة نوح** » (١٩٢٨) ، **والمخرج الكسندر كوردا** بفيلمه « **الحياة الخاصة لهيلين طروادة** » (١٩٢٧) ٠ كما حضر الى هوليوود أيضا **المصور** السينمائى فى شركة « أوفا » ذو البصمات المميزة **كارل فرويند** ، **والممثلون ايميل جانتجز** ، **كونراد فايت** ، **فيرنر كراوس** ، **بولانيجرى** ، **جريتا جاربو** ، **ليا دى بوتى** ، **وكذلك المنتج اريك بومر** ، **وكاتب السيناريو كارل ماير** ٠ (يوضح فيلم « **الشروق** » الذى أخرجه **مورناو** من انتاج وليم فوكس التأثير الهائل لهذه المجموعة ، فقد تمت صناعته بواسطة فنيين كانت أغلبيتهم من بين موظفى شركة « أوفا » ، وقد كتب السيناريو كارل ماير وقام بالتصوير تشارلز روشر وكارل شتراوس، بالاضافة الى الفنيين الألمان الذين صمموا الديكور ، ويتميز الفيلم **بحركة الكاميرا التى تشبه رقصة الباليه وبمؤثرات الاضاءة المعقدة** ، وهى التقنيات التى تعلمها روشر كمستشار فى شركة « أوفا » أثناء قيام مورناو باخراج فيلم « فاوست » (١٩٢٦) ، ولقد ترك فيلم « الشروق » تأثيرا كبيرا على تقنيات الانتاج فى هوليوود ، كما فاز بجائزتى أوسكار لأفضل ممثلة وأفضل تصوير) ٠

علاوة على ذلك ، فقد قام المخرج المجرى **بول فيجوش** (١٨٩٨ ـ ١٩٦٣) باخراج فيلم « **اللحظة الأخيرة** » (١٩٢٧) ، وكذلك فيلمه « **المنعزل** » (١٩٢٨) ، الذى تميز بنزعة طبيعية تجريبية ـ وكلاهما من انتاج « يونيفرسال » ـ وذلك قبل أن يعود الى أوربا فى عام ١٩٣٠ ، كما قام الفرنسى **جاك فيديه** (١٨٨٥ ـ ١٩٤٥) باخراج بعض الأفلام الميلودرامية متوسطة القيمة لشركة « م ٠ ج ٠ م » مثل أفلام « **القبلة** » ١٩٥٩) الذى كان مشهورا بفيلمه السويدى « **هكسيل** » (١٩٢١) ، كما حضر الى هوليوود المخرج الدنماركى **بنجامين كريستنسن** (١٨٧٩ ـ ١٩٥٩) ، الذى كان مشهورا بفيلمه السويدى « **هكسيل** » (١٩٢١) ، والذى تم عرضه فى نسخة انجليزية ذات توليف خشن تحت عنوان « **السحر عبر العصور** » ، وكان مزيجا متفردا من النزعة التسجيلية التاريخية ، والنزعة الروائية ، كما أظهر خليطا من اللمسات المرعبة والحسية والواقعية ، وبذلك فان هذا الفيلم كان ذا أثر كبير على السيرياليين الأوربيين مثل **لوى بونويل** ٠ جاء اذن كريستينسن بهذه

الشهرة لكى يصنع سلسلة من الأفلام الميلودراميـــة الرفيعة لشركة « م · ج · م » مثل « **ســيرك الشيطان** » (١٩٢٦) ، و « **السخرية** » (١٩٢٧) ، وأفلام **الغموض الكوميدية** لشركة « فيرست ناشــيونال » مثل « **البيت المسكون بالأشباح** » (١٩٢٨) ، و « **الآثار السبعة لأقدام الشيطان** » (١٩٢٩) · كما قامت هوليوود أيضا باحضـــار المخرجين الســـويديين العظيمين **فيكتور سيوشتروم وموريتز شتيللر** ، ليعملا فى منتصف العشرينيات لدى شركة « م · ج · م » ، حيث غير **سيوشتروم** اسمه الى سيستروم ، ويقدم ثلاثة أفلام مهمة لم تلق نجاحا كبيرا ، وهى : « **هو الذى يصفع ويهان** » (١٩٢٤) ، و « **الخطاب القرمزى** » (١٩٢٦) ، و « الريح » (١٩٢٨) ، كما اقتصر عمل شتيللر على اخراج أفلام للنجوم، على الرغم من أن فيلمه « **فندق امبريال** » (١٩٢٦) يظل فيلما مميزا فى قدرته على الايحاء بالجو الخاص ، ولقد عاد سيوشتروم الى السويد فى عام ١٩٢٨ ليعيش فى حالة من شبه الاعتزال ، بينما مات شتيللر فى نفس العام ، وقد أصابه الارهاق وخيبة الأمل بعد تجربته الهوليودية ·

ولقد كان **مصير المخرجين الأجانب** فى هوليوود خلال العشرينيات شبيها بمصير المخرجين السويديين ، فلقد اســـتوردتهم صناعة السينما الأمريكية لكى يضفوا مذاقا أوربيا راقيا وزشيقا على الأفلام التى تنتجها استوديوهات هوليوود بنظام السلع التى يتم تصنيعها من خلال التجميع الآلى ، لكن هوليوود أيضا رفضت أن تترك هؤلاء المخرجين لكى يقـدموا تنويعاتهم الخاصة على هذه الأفلام ، لذلك **عاد الكثيرون منهم الى بلادهم بعد أن تبددت أحلامهم وأوهامهم بالعمل فى هوليوود · ومن بين هؤلاء جميعا لم يبق الا لوبيتش ، والمخرج المجرى ميهالى كيرتيز (الذى غير اسمه الى مايكل كيرتس) ، اللذان استطاعا التكيف مع نظام الانتاج فى هوليوود،** وقد بقى مورناو أيضا لكنه لقى مصرعه فى حادثة سيارة فى عام ١٩٣٠ قبل أن يحقق آماله ·

ومع ذلك ، فان **وجود المخرجين الأوربيين** ــ والالمان على نحو خاص ــ فى هوليوود خلال العشرينيات **ترك أثرا كبيرا وعميقا على السينما الأمريكية** أكثر مما نتصور ، فقـــد تعلم المخرجون الأمريكيون من زملائهم الألمان **الاستخدام التعبيرى فى الاضاءة والتصوير** ، الذى أتاح لهم تقـديم أعظم الأفلام الأمريكية فيما بعد ، كما أن مصورا مثل فروبند حقق نجاحا كبيرا فى هوليوود ، ليلحق به فى فترة بداية السينما الناطقـــة العديـد من السينمائيين الألمان بعد انهيـار جمهـــورية فايمـار ، وكان من بين هؤلاء **ماكس راينهـــارت ، فريتزلانج ، ماكس أوفولس ، ديتليف ، ســيرك**

(دوجلاس سيرك) ، **كيرت وروبرت سيودماك** ، **وليم ديتيرل** ، **بيلى وايلدر** ، **ادجار أولمار** ، **يوجين شوفتان** ، **تيودور سباركول** ، **هانز (جون) برام** ، **أوتو بريمنجر** ، و **فريد زينيمان** • ولقد أعطى كل هؤلاء للسينما الأمريكية لمسة ألمانية فى أسلوب التصوير والاضاءة والديكور ، وهى اللمسة التى دام تأثيرها ـ حتى لو قلل البعض من شأنها ـ وساهمت اسهاما كبيرا فى **تشكيل الطابع البصرى المميز للسينما الأمريكية** فى فترة الفيلم الناطق قبل أن يظهر ابتكار الشاشة العريضة •

الطابع الأمريكى

على الرغم من تعدد وتناقض الأبعاد التى تميزت بها سينما « **الأخلاقيات الجديدة** » ، وعلى الرغم أيضا من التأثيرات الأوربية التى ذكرناها توا ، فقد كانت هناك تقاليد أمريكية محلية تميل نحو **الميلودراما ذات النزعة العاطفية** ، **والى قصص الحب التى تدور فى المناظر الطبيعية** ، وهى التقاليد التى تعتمد على مونتاج جريفيث غير المعقد فى السرد ، والذى كان قد أسس تقاليده فى فترة ما قبل الحرب بأفلامه القصيرة لشركة « بيوجراف » ، واستمر فى ارسائها خلال العشرينيات بأفلامه الطويلة مثل : « **سوسى ذات القلب المخلص** » (١٩١٩) ، « **قصة حب فى الوادى السعيد** » (١٩١٩) ، « **زهرة الحب** » (١٩٢٠) ، « **الطريق المنحدر الى الشرق** » (١٩٢٠) ،و « **الوردة البيضاء** » (١٩٢٣) • كما كان هناك أيضا مخرجون آخرون مثل **هنرى كنج** (١٨٨٨ ـ ١٩٨٢) بأفلامه « **الشقيقة البيضاء** » (١٩٢٣) ، « **ستيللا دالاس** » (١٩٢٥) ، و « **فوز باربارا وورث** » (١٩٢٦) ، وهو المخرج الذى أثار اعجاب بردوفكين ، حتى انه قام بتحليل فيلمه « **ديفيد الذى يمكن احتماله** » (١٩٢١) •

ومن المخرجين الأمريكيين فى هذه الفترة أيضا نجد **كنج فيدور** (١٨٩٤ ـ ١٩٨٢) بأفلامه « **الرجل أبو مطوة** » (١٩١٩) ، « **السعادة** » (١٩٢٣) ، « **استعراض الحب** » (١٩٢٥) ، والمخرج **وليم ويلمان** (١٨٩٦ ـ ١٩٧٥) بأفلامه « **قافلة المتشردين** » (١٩٢٣) ، « **متسولو الحياة** » (١٩٢٧) ، والمخرج **كلارينس براون** (١٨٩٠ ـ ١٩٨٧) بأفلامه « **النيران الخامدة** » (١٩٢٤) ، و « **المرأة الاوزة** » (١٩٢٥) ، والمخرج **رولاند فى • لى** (١٨٩١ ـ ١٩٧٥) بأفلامه « **أليس آدامز** » (١٩٢٣) ، و « **يوم القيامة** » (١٩٢٥) ، والمخرج **آلان دوان** (١٨٨٥ ـ ١٩٨١) بأفلامه « **روبين هود** » (١٩٢٢) ، و « **القناع الحديدى** » (١٩٢٧) ، والمخرج

فرانك بورزاج (١٨٩٣ ـ ١٩٦٢) بأفلامه « **مقطوعة مرحة** » (١٩٢٠) ، و « **السماء السابعة** » (١٩٢٧) ٠

والى جانب النمط السينمائى الذى بدأه جريفيث وعانى من الأفول مع بداية السينما الناطقة ، كان هنـــاك نمطان متميزان فى السينما الأمريكية هما « **فيلم الويسترن** » و « **فيلم الحركة والعنف** » ، ولقد بدأ فيلم **الويسترن** فى أن يكون تيـــارا أساسيا فى السينما الأمريكية منذ عام ١٩٠٣ بفيلم « **سرقة القطار الكبرى** » الذى أخرجه **ادوين س٠ بورتر٠** كما أصـــبح المخرج **توماس اينس** متميزا بأفلام الويسترن الواقعيـــة الخشنة مثل أفلامه التى قام ببطولتها **وليم س ٠ هارت** خلال العقد الثانى من القــرن : « **الجحيم** » ، و « **الآرى** » (١٩١٦) ، لكن نمط الويسترن لم يصبح نمطا متفردا فى عالم الأفلام الروائيـــة الطويلة الا خـــلال العشرينيات،وربما يعود ذلك ـ كما يقول **المؤرخ والناقد ديفيد روبنسون** ـ الى الاحساس الجماعى الذى ساد آنذاك **بالحنين الى الماضى حيث الأراضى الشـاسعة التى بلا حدود** ، فعندما صنع بورتر أول فيلم ويسترن فى عام ١٩٠٣ كان الغرب الأمريكى ما يزال يعيش الاحساس بأنه يقف على **الحدود بين المدنيـة والحيـاة البرية** ، لكن أمريكا أصبحت منذ منتصف العشرينيات تحيا حياة مدنيـة كاملة ، تسود فيها قيم وسلوكيات الحياة الصناعية التى تقوم على التجميع الآلى والانتاج الضخم ، وهو ما يعنى أيضا سيادة نمط الاستهلاك الجماعى ، ووسائل الاتصال الجماهيرية ، والانتقـال عبر وســائل المواصـلات السريعـــة ٠ وهكذا فان **الاقتصاديات المعقدة للرأسمالية قد وضعت قيودا تكاد تدمر الحياة الجميلة التى كان يعيشـها أغلب الأمريكيين ، فى الأراضى الشاسعة فيما يشبه الفردوس الأرضى** ، وكان هذا الحنين الى الماضى هو السبب فى أن الشكل الكلاسيكى لنمط الويسترن قد تأسس خلال العشرينيات ، وأصبحت له قواعده وجمالياته التى تجسدت فى أول ملاحـم هذا النمط مثـل أفلام « **الحطام** » (١٩٢٥) للمخرج **كينج باجوت** ، وفيلم « **عربة السفر المغطاة** »، و « **قطار الخيول السريع** » (١٩٢٥) للمخرج **جيمس كروز** ، و « **الحصان الحديدى** » (١٩٢٤) للمخرج **جون فورد** ٠

وكانت تلك الأفلام المبهرة ، التى تدور عن مغامرات راعى البقر ، هى المجال الذى برع فيه **ممثل** واحد **هو دوجلاس فيربانكس** (١٨٨٣ ـ ١٩٣٩) ، الذى ترك صورته الفنية كنجم تؤثر تأثيرا كاملا على شخصية البطل فى أفلامه ، حتى انه يستحق أن نطلق عليه « **الفنان المؤلف** » لهذه الأفلام ٠ كان فيربانكس قد بدأ حياته الفنية فى شركة « المثلث »

(ترا ينجل) لجريفيث ، حيث قام ببطولة بعض الأفلام الكوميدية ، مثل « **جنون مانهاتن** » ٠ (من اخراج **ألان دوان** عام ١٩٦١) ، و « **الوصول الى القمر** » (من اخراج **جون ايمرسون** عام ١٩١٧) ، بالاضافة الى فيلمه « **المخنث** » (من اخراج **فيكتور فليمنج** عام ١٩٢٠ الذى فضح السلوكيات المعاصرة ، كما قدم محاكاة ساخرة لبعض الانماط الفيلمية السائدة آنذاك ، وفى كل هذه الأفلام ــ التى كتبت معظمها أنيتالووس ــ كان فيربانكس يلعب **دور الفتى الأمريكى حتى أطراف أصابعه : الميال للمرح ، والمنفائل الذى يتمتع أيضا بلياقة بدنية عالية** ، كما أنه يمقت الضعف والخيانة والرسميات الاجتماعية فى كل أشكالها ، وعندما أصبح فيربانكس نجما ساطعا ، وبعد أن قام بالمساهمة فى انشاء شركة « الفنانون المتحدون » ، اختار لنفسه دور البطل فى سلسلة من أفلام المغامرات التاريخية المبهرة مثل « **علامة زورو** » (١٩٢٠ ــ فريد نيبلو) ، « **الفرسان الثلاثة** (١٩٢١ ــ فريد نيبلو) ، « **روبين هود** » (١٩٢٢ ــ ألان دوان) ، « **لص بغداد** » (١٩٢٤ ــ راؤول وولش) ، « **دون كيو** » « **ابن زورو** » (١٩٢٥ ــ دونالد كريسبى) ، « **القرصان الأسود** » (١٩٢٦ ــ ألبرت باركر) ، و « **الأخرق** » (١٩٧٢ ــ ريتشارد جونس) ، « **القناع الحديدى** » (١٩٢٩ ــ ألان دوان) ، وكانت هذه الأفلام هى الأولى من نوعها والتى تدور حول عالم الفرسان والقراصنة ، وتعتمد على الابهار والكوميديا ، وفيها أظهر فيربانكس كل قدراته على أداء الحركات الرياضية الصعبة ، وبهر جمهوره بأدائه لسلسلة مستمرة من الأدوار الخطرة التى كانت تأخذ بألباب المشاهدين ٠ وفى الحقيقة أن رشاقة **فيربانكس الجسمانية وخفة حركته كانت موهبته الأولى كممثل** ، لذلك فانه اضطر للتقاعد عام ١٩٣٤ تحت ضغط كل من حلول عصر الصوت من ناحية ، وتقدم عمره من ناحية أخرى ، ولكنه خلال الفترة التى صعد فيها كالشهاب نحو النجومية استطاع أن يخلق نمطا سينمائيا ، ظل يمارس تأثيره وسحره حتى فترة قريبة على نحو ما نرى مع أفلام مثل : « **الفرسان الثلاثة** » (١٩٧٤) ، « **الفرسان الأربعة** » (١٩٧٥) « **البريق الملكى** » (١٩٧٥) ، « **روبين وماريان** » (١٩٧٦) ، وجميعها من اخراج **ريتشارد ليستر** ، وفيلم « **الريح والأسد** » (١٩٧٥ **لجون ميليوس**) ، و « **الرجل الذى سوف يصبح ملكا** » (١٩٧٦ ــ **لجون هيوستون**) ٠ وبذلك فان دوجلاس فيربانكس كان تجسيدا وعنوانا على اعجاب ملايين الأمريكيين والسينما الأمريكية بسحر القوة الجسدية ٠

هناك نمط سينمائى ثالث يمكن أن نطلق عليه « **الفيلم التسجيلى الروائى** »، الذى تأسس خلال العشرينيات بأفلام المكتشف وهاوى التصوير

الأمريكي **روبرت فلاهارتي** (١٨٨٤ ـ ١٩٥١) • كان فلاهارتي في مقتبل حياته عالما في علم المعادن استغرق وقتا طويلا في دراسة الطبيعة في جزر بلشير التي تقع في الجزء الكندي من القطب الشمالي ، ليتحول الى الاهتمام منذ عام ١٩١٧ بالحياة الخشنة القاسية التي يحياها الاسكيمو في تلك المناطق ، لذلك عاد فلاهارتي الى هذه الجزر عام ١٩٢٠ ـ تحت رعاية احدى شركات الفراء ـ لكي **يعيش مع عائلة من الاسكيمو ، ويصنع فيلما حول الحياة اليومية لافرادها** ، وليعود بعد ستة عشر شهرا الى الولايات المتحدة باللقطات التي تم تصويرها ، وقام بتوليفها في فيلم تسجيلي روائي من خمس وسبعين دقيقة تحت اسم « **نانوك رجل الشمال** » (١٩٢٢) ، والذي قامت بتوزيعه عالميا شركة « **باتيه** » ، ونال نجاحا تجاريا ونقديا كبيرا ، وفي الحقيقة أن جزءا من جماهيرية هذا الفيلم تعود الى تصويره لحياة غريبة لا يعرفها المتفرجون ، فهو **يصور أول لقاء متأمل بين العالم المتحضر والاسكيمو ، دون أن يقع في دائرة الدراسة العلمية المتخصصة التي لا تهم الا المتخصصين** ، لكن فيلم « نانوك » أيضا كان متفردا في **استخدام قواعد التوليف الخاصة بالفيلم الروائي لكي يقدم واقعا تسجيليا** ، فقد كان فلاهارتي قد التقط العديد من اللقطات في المواقع الحقيقية ـ ومن بينها لقطات قريبة ولقطات عكسية ولقطات بانورامية ـ لكي يستطيع في مرحلة التوليف أن يستخدمها داخل اللقطات التسجيلية الطويلة ، كما أنه أقام البناء السردي للفيلم كما لو أنه **يتبنى أسلوب «ضمير الغائب» لكي يحكي عن قصة هذا العالم طوال فيلمه** ، كما أنه استخدم **الاسكيمو كممثلين** يقومون باعادة تمثيل بعض المشاهد أمام الكاميرا ، لكي يحقق خطا روائيا قد **لا يتطابق تطابقا حرفيا مع حياة الاسكيمو ، ولكنه يقترب كثيرا من روحها** •

ترك فيلم « نانوك » أثرا كبيرا على صناعة السينما الأمريكية بسبب الاقبال الجماهيري عليه بالمقارنة مع تكاليفه القليلة (التي بلغت حوالي ٥٥ ألف دولار) ، لذلك قام جيسي لاسكي من شركة « بارامونت » بالتعاقد مع فلاهارتي لصنع فيلم آخر مشابه في أي مكان في العالم يختاره فلاهارتي بنفسه • (لقد أثار **هذا الحماس الجماهيري لمعرفة حياة الناس البدائيين** شركة « بارامونت » للتعاقد لانتاج فيلمين مهمين من هذا النمط. كان الفيلم الأول هو « **العشب** » (١٩٢٥) من اخراج **ماريان كوبر وارنست شودساك** ، والذي يدور حول هجرة خمسين ألفا من أفراد قبائل « باختيار » عبر بلاد الفرس الى تركيا في كل عام ، بحثا عن العشب اللازم لقطعان ماشيتهم • أما الفيلم الثاني فقد كان « **شانج** » (١٩٢٧ لنفس المخرجين ، ويدور حول دراما تسجيلية عن الفلاحين الذين

يناضلون من أجل البقاء فى قيد الحياة فى أدغال « سيام » التى تعرف اليوم باسم « تايلاند » . وقد أظهر الفيلمان النزوع نحو تصوير هذه الشعوب على أنها مخلوقات تثير الدهشة والغرابة ، وهو ما يفسر تحول المخرجين كوبر وشودساك فى عام ١٩٣٣ الى صنع فيلم الرعب « كنج كونج ») .

أثمر اتفاق شركة باراماونت مع فلاهارتى فيلمه « موانا » (١٩٢٦) . وهو فيلم تسجيلى يتناول بأسلوب شاعرى حياة قاطنى جزيرة « ساموا » فى البحار الجنوبية ، وهو الفيلم الذى قام فلاهارتى بتصويره طوال عشرين شهرا ، ووصفه ناقده المعاصر هيرمان واينبرج بأنه « قصيدة شاعرية غنائية عن حياة آخر جنة على الأرض » . ومما زاد هذا الفيلم جمالا استخدام الفيلم الخام « البانكرومى » الذى تنتجه شركة « ايستمان » وهو الفيلم الخام الحساس لكل ألوان الطيف بالمقارنة مع الفيلم الخام « الأورثوكروماتى » الشائع حينذاك ، الذى استخدمه فلاهارتى من قبل فى فيلم « نانوك » ، ويتسم بقلة حساسيته للطيف الموجى من الأصفر حتى الأحمر (وهو ما سوف نناقشه تفصيلا فى فصل لاحق) . استخدم فلاهارتى أيضا فى « موانا » نسبة كبيرة من لقطات « التليفوتو » التى يتم تصويرها من مسافة بعيدة جدا ، والتى أصبحت فى أفلامه التالية علامة مميزة على أسلوبه فى التصوير ، وكما فعل فلاهارتى فى « نانوك » ، قام مرة أخرى فى « موانا » بتوليف الفيلم بمنطق السرد الروائى ، وكأنه يعيد بناء الواقع بدلا من أن يقوم بمجرد تسجيله ، ولقد هاجم علماء الأنثروبولوجيا هذا الفيلم على أنه خيال شاعرى أكثر من كونه تمثيلا دقيقا للحياة فى « ساموا » ، (ولقد كان هذا الاتهام صحيحا على أية حال ، ولكن كان هذا هو مصدر المديح الهائل الذى وجهه النقاد للفيلم) ، ولكن فيلم « موانا » لم ينجح جماهيريا ، على الرغم من أن شركة « باراماونت » حاولت أن تبيعه بقدر من السذاجة عندما كتبت فى الاعلانات أنه يدور حول « حياة الحب لحوريات بحر الجنوب » .

كان فيلم فلاهارتى التالى هو « الظلال البيضاء لبحار الجنوب » الذى أنتجته شركة « م . ج . م » ، وتعاون فلاهارتى فيه مع و . س . فان دايك (١٨٨٩ ـ ١٩٤٣) ، والفيلم قصة درامية تعتمد على أحد الكتب الناجحة جماهيريا للمؤلف فريدريك أوبرايان صديق فلاهارتى ، وقد تم تصوير الفيلم فى تاهيتى ، ولكن فلاهارتى لم يستكمل التعاون فى الفيلم لرفضه المغالاة فى تحويله الى فيلم ذى نزعة تجارية خالصة . تعاون فلاهارتى بعدها مع مورناو فى انتاج فيلم مستقل هو « تابو » (١٩٣١) ،

الذى يدور حول حياة **غواصى اللؤلؤ فى تاهيتى** ، والذى حقق نجاحا أكبر من سابقه ، ولكن فلاهارتى اصطدم أيضا بتناول مورناو الميلودرامى لمادة الفيلم ، لينسحب منه بعد اشرافه على التصوير . (كان من المفترض أن يتم انتاج فيلم « تابو » كفيلم صامت ملون ، ولكنه عرض بالأبيض والأسود مع اضافة شريط صوت ، فى وقت كانت تتحول فيه صناعة السينما الى الأفلام الناطقة ، ولقد ظهر اسم فلاهارتى كمشارك لمورناو فى الانتاج والسيناريو فى عناوين الفيلم ، كما شارك أيضا فى التصوير مع فلويد كروسبى الذى حصل على جائزة أوسكار لعمله الأول فى هذا الفيلم ، وهو المصور الذى اشترك فى العديد من أهم الأفلام التسجيلية مع المخرجين **بارى لورينتس ويوريس ايفانس**) .

كان فلاهارتى قد أصيب فى تلك الفترة بالملل الشديد من طريقة هوليوود فى الانتاج ، مما دفعه للهجرة الى انجلترا ، حيث تـرك تأثيرا حاسما على **جون جريرسون وحركة الفيلم التسجيلى الاجتماعى البريطانى خلال الثلاثينيات** ، بمشاركته فى فيلم « **بريطانيا الصناعية** » (١٩٣٢) ، الذى قام جريرسون بتوليفه ، والفيلم « الشاعرى « **رجل من آران** » (١٩٣٤) الذى يحتوى على أشهر تجارب فلاهارتى فى استخدام **العدسات ذات البعد البؤرى الطويل** . (يستغرق عرض الفيلم ستا وسبعين دقيقة قام فلاهارتى بتوليفها من سبع وثلاثين ساعة من اللقطات ، وقد أثار الفيلم عاصفة من الجدل الأيديولوجى حول طبيعة السينما التسجيلية ووظيفتها ، عندما **هاجمه النقاد اليساريون بسبب تحويله الحياة القاسية لسكان جزيرة آران الى قصة رومانسية** ، كما اتهمه النقاد أصحاب المذاهب السياسية بأنه يقوم بترسيخ المفهوم الفاشى عن « **الانسان المتوحش النبيل** » ، وربما كان هذا التفسير الخاطىء هو ما شجع موسولينى على منح الفيلم جائزة الكأس الذهبى فى مهرجان فينسيا السينمائى عام ١٩٣٤) .

قام فلاهارتى أيضا باخراج المشاهد التى تم تصويرها فى الهند لفيلم « **الصبى الفيل** » (١٩٣٧) من **اخراج زولتان كوردا** ، والذى يعتمد على قصة « توماى » ابن الأفيال من كتاب « **كبلنج** » الشهير « **كتاب الغابة** » . لقد كان فلاهارتى فنانا له رؤيته الذاتية الخاصة التى منعته من العمل فى هوليوود مرة أخرى ، لكنه عاد فى أواخر حياته للولايات المتحدة لكى يصنع فيلمين مهمين ليسا للعرض التجارى ، وهما « **الأرض** » (١٩٤٢) الذى أنتجته وزارة الزراعة الأمريكية تحت رعاية المخـرج التسجيلى بارى لورينتس (الذى ولد عـام ١٩٠٥) ، أما الفيلم الآخـر فقد كان

« قصة لويزيانا » (١٩٤٨) الذى أنتجته شركة « ستاندارد أويل » في نيوجيرسى ، وقد كان الفيلمان بحق من أجمل انجازات السينما التسجيلية طوال تاريخها ٠

وعلى الرغم من وجود العديد من العنانين الموهوبين فى هوليوود خلال العشرينيات ، كانت الأفلام الأمريكية فى معظمها يتم انتاجها عن طريق اتباع « وصفات جاهزة » ، فقد أدى الارتفاع المتزايد فى تكاليف الانتاج خلال هذا العقد الى اضطرار الاستوديوهات لوضع ميزانيـة صارمة ومواصفات خاصة للأفلام ، فبينما أنفق جريفيث ما يزيد على ١٠٠ ألف دولار لانتاج « مولد أمة » فى عام ١٩١٤ ، أنفقت شركة « م ٠ ج ٠ م » أكثر من أربعة ملايين ونصف مليون دولار لانتاج فيلم « بن هور » (من اخراج فريدنيبلو ١٩٢٥) بعد عشر سنوات فقط ٠ ولقد قام المؤرخ بنجامين هامبتون بتقدير الزيادة فى تكاليف انتاج الفيلم الروائى ، والتى بلغت خمسة عشر ضعفا خلال ذلك العقد ، وهو ما أدى الى ازدياد الضغط فى اتجاه صنع أفلام طبقا لوصفات جاهزة مضمونة النجاح ، فان محاولة اختبار ذوق الجماهير تجاه الابداع الفنى قد يؤدى الى خسارة فادحة ، لذلك فقد أصبحت الوصية الأولى الثابتة والقاعدة الذهبية فى صناعة السينما الأمريكيـة خلال العشرينيـات هى « اللعب على المضمون » ، وكان من نتائج ذلك أنه من بين ما يزيد على خمسة آلاف فيلم روائى طويل أنتجت فى أمريكا ما بين عام ١٩٢٠ و ١٩٢٩ ، لا يبقى الا عدد من الأفلام تعد على أصابع اليد الواحدة التى يمكن اعتبارها اسهامات حقيقية فى مجال السينما العالمية ، أو فى تطور شكل السرد السينمائى ، كما كان أغلب هذه الأفلام ــ كمـا سبق القـول ــ محصـورا فى دائرة أفلام كوميديا « السلابستيك » الصامتة ، لكن هناك بين هذا المجال الشاسع لانتاج أفلام متواضـعة ، يوجد استثناء واحد له تأثيره الهـائل ، وهو ذلك الشخص الغامض والمثير للكراهية أحيانا ، والذى انتهى نهاية مأساوية ، المخرج العظيم اريك فون ستروهايم ٠

اريك فـون ستروهايم

ولد اريك فون ستروهايم (١٨٨٥ ــ ١٩٥٧) فى فيينا ، وكان اسمه الأصلى اريك أوزوالد ستروهايم كابن لتاجر يهودى ، ثم هاجر الى الولايات المتحدة فى وقت ما يتراوح بين عام ١٩٠٦ و ١٩٠٩ ، ونحن لا نعرف الا القليل عن فترة صباه وشبابه المبكر فى الولايات المتحدة ، ولكنه وصل أخيرا الى هوليوود حيث أضاف الى لقبه كلمة « فون » ،

واشاع أسطورة عن أنه ينحدر من الأرستقراطية النمساوية ، وأنه كان ضابطا في سلاح الفرسان في شبابه . وتحت اسمه الجديد اريك فون ستروهايم عمل للمرة الأولى في أدوار الكومبارس ، كما أثار اعجاب جريفيث الهائل بعد دور قصير أداه في فيلم « مولد أمة » (١٩١٥) . (ويقال ان فون ستروهايم ظهر في هذا الفيلم في دور زنجي ، ولكن يبدو أن دوره كان هو الرجل الابيض الذي يسقط من فوق السقف خلال غارات الفدائيين على قرية بيدمونت) . وسرعان ما أصبح فون ستروهايم مساعدا لجريفيث في فيلم « التعصب » (١٩١٦) ، كما ساعد أيضا في اخراج بعض أفلام شركة المثلث « تراينجل » مع مخرجين مثل جون امرسون (١٨٧٨ - ١٩٤٦) ، آلان دوان ، وجورج فيتزموريس (١٨٨٥ - ١٩٤١) ، ثم عاد في عام ١٩١٨ ليصبح مساعدا لجريفيث ومستشارا للمشاهد الحربية في فيلم « قلوب العالم » ، الذي يدور حول ملحمة الحرب العالمية الأولى ، والذي أدى فيه فون ستروهايم دوره الأول متقمصا شخصية الضابط البروسي القاسي ، وهو الدور الذي سوف يكرره مرارا ويجعله مشهورا للجمهور الأمريكي ، فيما يمكن أن نسميه « الرجل الذي تحب أن تكرهه » . (هناك فيلم تسجيلي طويل عن حياة فون ستروهايم واعماله، كتبه ريتشارد كوزارسكي وأخرجه باتريك مونتجومري عام ١٩٧٩ تحت اسم « الرجل الذي تحب أن تكرهه » . كما كتب كوزارسكي كتابا تحت نفس الاسم عام ١٩٨٣ . ويشير فيه الى أن فون ستروهايم لم يكن أبدا من مساعدي جريفيث المقربين ، ولكنه استطاع أن يستوعب انجازات جريفيث أكثر من أي من معاصريه ، وكانت تلك هي بدايته في تأسيس مسار حياته الفنية ، ولقد كتب فون ستروهايم في فترة لاحقة عن جريفيث أنه كان « الرجل الذي يضع الجمال والشعر في قالب رخيص ومبهرج يهدف الى التسلية ») .

حصل فون ستروهايم على فرصته الأولى في الاخراج عن طريق كارل لايمل في شركة « يونيفرسال » ، حيث سمح له باقتباس مسرحيته التي كتبها سابقا تحت اسم « البرج العالي » ليصبح الفيلم المعروف باسم « أزواج مخدوعون » في عام (١٩١٨) ، ويتناول الفيلم قصة اغواء زوجة أمريكية ساذجة عن طريق ضابط بروسي حاد الطباع (لعب الدور فون ستروهايم نفسه) في منتجع بجبال الألب النمساوية ، وكان هذا الفيلم من بين الأفلام الأمريكية الأولى في فترة ما بعد الحرب التي تتناول الجنس بطريقة أكثر تعقيدا وتركيبا ، ولقد كان فيلم « أزواج مخدوعون » - على الرغم من حبكته التي تميل الى التقليدية - محتشدا بالاشارات النفسية الدقيقة والذكاء البصري ، كما حقق نجاحا جماهيريا هائلا . (أطلق ريتشارد كوزارسكي مؤلف الكتاب الذي تناول حياة فون ستروهايم على

فيلم « أزواج مخدوعون » أنه كان « أكثر الأفلام تأثيرا وأهمية فى تاريخ هوليوود حتى مجىء فيلم « المواطن كين » عام (١٩٤١) ، ولكن هذا الفيلم تم اختصاره عام (١٩٢٤) بواسطة شركة « يونيفرسال » ليتم حذف تسع عشرة دقيقة ، وهى النسخة المتاحة اليوم) .

أعاد فون ستروهايم فى فيلميه التاليين نفس نمط حبكة فيلم « أزواج مخدوعون » وكان الفكرة استحوذت عليه ، حيث يتناول هذان الفيلمان **العلاقة الجنسية بين المثلث الشهير** ، حين تقع زوجة أمريكية تحت اغراء ضابط أوربى ، كما أن الفيلمين تم تصويرهما **بواقعية تسجيلية ونفسية صارمة** ، كما كانت هذه الأفلام الثلاثة الأولى هى بداية تعامل فون ستروهايم مع فريق العمل الذى استمر معه فى أغلب مراحله الفنية : المصورين بن رينولدز ووليم دانيلز ، والممثلين جيبسون جولاند سام دى جراس ، ماى بوش ومود جورج . وفى الحقيقة أنه لم تصلنا أية نسخة من فيلم « **مفتاح الشيطان** » الذى صنعه لشركة « يونيفرسال » عام ١٩١٩ ، ولكننا نعرف أنه كان يبلغ حوالى اثنتى عشرة بكرة (أى ما يزيد على ساعتين) ، كما كان هذا الفيلم مؤشرا **لرغبة فون ستروهايم فى أن يجعل السينما الروائية وافلامها ترتقى لتبلغ مصاف الروايات الواقعية العظيمة للقرن التاسع عشر** . وباعتمادنا على بعض المقالات **المعاصرة له ، فانه يمكن القول ان الفيلم** كان يحتوى على بعض المؤثرات البصرية الخاصة ، مثل **استخدام المونتاج الايقاعى الذى يتضمن تبادل صبغات الألوان السائدة على شريط الفيلم** ، كما كان فيلم « مفتاح الشيطان » أيضا هو آخر فيلم أتيح فيه لفون ستروهايم أن يستكمله وفقا لتخطيطه الخاص .

وفى استكماله لثلاثيته عن الخيانة الزوجية (على الرغم من أن فعل الخيانة نفسه لم يكن مسموحا بتصوير تفاصيله بمعايير تلك الأيام) ، فان فون ستروهايم قام باخراج فيلم « **زوجات ساذجات** » (١٩٢٢) الذى **يعتبره معظم النقاد أول أفلامه العظيمة** . تدور قصة الفيلم الكئيبة والساخرة حول « كونت » روسى (فون ستروهايم) يكسب عيشه فوق شواطىء الريفيرا بواسطة النصب على السياح الأمريكيين ، وهى القصة التى اقترحها « لايمل » لتكون ملائمة لأداء فون ستروهايم ، وليبدأ تصوير الفيلم فى يوليو ١٩٢٠ ، ومن أجل تحقيق قدر كبير من الواقعية ، أقام فون ستروهايم **ديكورا شديد الدقة ، وبالحجم الطبيعى للميدان الرئيسى لمونت كارلو داخل ستوديوهات يونيفرسال** . وقد تضمن الديكور الفنادق والمقاهى والملاهى بأدق تفاصيلها ، وعلاوة على ذلك أصر فون ستروهايم على أن

تشيد المناظر الخارجية لهذه الديكورات فى موقع منعزل فى شبه جزيرة مونتيرى ، التى تقع على بعد ثلاثمائة ميل من الاستوديو ، بسبب التشابه الكبير بين شواطىء كاليفورنيا وشواطىء البحر المتوسط . وبينما كانت الميزانية الأصلية للفيلم هي ٢٥٠ ألف دولار ، بدأت الميزانية فى الارتفاع الى ٧٥٠ الف دولار ، لذلك فان ادارة الدعاية فى شركة **يونيفرسال قررت استغلال ذلك فى أن تؤسس الدعاية للفيلم على أنه أكثر الأفلام تكاليف على الاطلاق** . (على سبيل المثال فان اعلان شركة يونيفرسال عن الفيلم فى مجلة « موفينج بيكتشر ويكلى » فى أكتوبر ١٩٢٠ يظهر فون ستروهايم فى دور الكونت الروسى وهو يرفع سوطه فوق شعار مكتوب « **سوف يجعلك الفيلم تكرهه ! حتى لو تكلف ذلك مليون دولار من أموالنا !** ») .

تم استكمال الفيلم فى يونيو ١٩٢١ ، لتبلغ التكاليف الاجمالية مليونا ومائة وأربعة وعشرين ألفا وخمسمائة دولار للفيلم الذى وصل طوله الى اربع وعشرين بكرة (أو حوالى ٣١٥ دقيقة من العرض ، تم تلوين جزء كبير منها يدويا بواسطة جوستاف بروك ، كما أن **فون ستروهايم كان يعتزم عرض الفيلم فى جزءين على طريقة فيلم « دكتور مابيوزه المقامر » الذى اخرجه لانج ، والذى عرض فى نفس العام فى أوربا ، ولكن مدير الانتــاج فى شركة يونيفرســال وهو ارفنج تولبرج (١٨٩٩ ــ ١٩٣٦) أصدر أوامره باختصار الفيلم** الى أربع عشرة بكرة (٢١٠ دقائق) عن طريق المونتير الخاص بالاستوديو آرثر ريبلى (١٨٦٥ ــ ١٩٦١) ، ليتم عرض الفيلم فى حفل الافتتــاح فى ينــاير ١٩٢٢ مع تغيير العديد من العناوين الفرعية التى أرادها المخرج فى الأصل أكثر صراحة وجرأة ، وربما جاء هذا التغيير نتيجة لفضائح هوليوود فى أواخر عام (١٩٢١) ، ولكن فيلم « زوجات ساذجات » شهد اختصارا أكبر لغرض العرض العام فى عشر بكرات ، **وان كان الفيلم فى تلك النســخة المبتورة ظل محتفظا بلمعانه وبريقه ، فى عرض تلك الصور المتوالية القاسية من التفســخ الأوربى فى فترة ما بعد الحرب** ، لأنه كان يعتمد على الدراســة الفنية والدقيقة للعالم النفسى لشخصياته ، وعلى الرغم من أن الحملة الدعائية لشركة يونيفرسال استطاعت تحقيق أغراضها ، فان الميزانية الهائلة للفيلم سببت خسارة تقدر بحوالى ٢٥٥٢٠٠ دولار ، ومع ذلك فان الفيلم استطاع أن يؤسس وجود فون ستروهايم كأحد عمالقة صناعة السينما ، والذى كان يقترب فى مكانته من جريفيث ، ليستطيع أن يقدم فيلمه التالى لشركة يونيفرسال وهو « **المرجيحة الدوارة** » (١٩٢٢) ، الذى كان بداية ثلاثية جديدة عن الجنس والغرائز ، تدور هذه المرة فى النمسا فيما قبل الحرب ، وخلال انحدار امبراطورية هابسبرج ، ولكن تولبرج مدير الانتاج قرر بعد تصوير نصف الفيلم أن يزيح فون ستروهايم من الاخراج ، بسبب

الاهتمام المسرف وعالي التكاليف بالتفاصيل ، (والتي تضمنت بناء نموذج بالحجم الطبيعي لحديقة ملاهي فيينا الهائلة) ، وتم استبدال المخرج روبرت جوليان (١٨٨٩ ـ ١٩٤٣) به ، وكانت تلك هي نهاية تعامل فون ستروهايم مع شركة يونيفرسـال ، ولكن شهرته كممثل ومخرج كانت ذائعة ، حتى انه تلقى خلال شهر واحد عرضا باخراج ثلاثة أفلام لشركة جولدوين ؛ كان أولهـا **اقتباسا عن رواية « ماك تيج » (١٨٩٩) للروائي الأمريكي ذي المذهب الطبيعي فرانك نوريس ، وهو الفيلم الذي سوف يحقق لفون ستروهايم مشروعا شديد الأهمية في تاريخ حياته الفنية .**

كانت رواية نوريس تشبه الى حد كبير رواية « القاتلة » (١٨٧٧) لاميل زولا ، في اعتمادها على نموذج تقاليد **المذهب الطبيعي** للقرن التاسع عشر ، الذي يقول **بأن بعض العيوب الوراثية تنتقل الى سمات الشخصية ، مما يؤدي بالأبطال للهـلاك** خـلال مرحلة مسـتمرة من الانحدار النفسي والجسماني ، فبطل الرواية الذي يحمل إسم ماك تيج شاب يرث من عائلته ميراث نزعة القسوة ، لكنه يعمل في بداية حياته طبيبا للأسنان في سان فرانسيسكو ، ثم يتزوج ابنة احدى أسر الطبقة المتوسـطة للمهاجرين الألمان ، والتي تدعى ترينا ، ان ترينا تفوز بخمسة آلاف دولار في احدى مسابقات اليانصيب لتصبح وحشا بخيلا جشعا ، في محاولاتها الدائمة للاحتفاظ بكل المال ، دون أن تنفق مليما واحدا ، ولكن ماك تيج يفقد عمله نتيجة مؤامرة من أحد منافسيه ، ليغوص الزوجان شيئا فشيئا في الفقر ، ويصلان الى حالة تقترب من التدمير الكامل ، ولأن ماك تيج يصبح مدمنا على شرب الخمر ، فان نزعته الوحشية الموروثة تظهر ويقتل زوجته من أجل مالها ، وتنتهي الرواية في « وادي الموت » حيث يقابل ماك تيج الهارب منافسـه ماركوس الذي كان السـبب في فقدانه عمله فيضربه حتى الموت بمقبض المسدس ، ولكن مصير ماك تيج المشئوم يجعله في صراعه مع ماركوس مقيدا في النهاية بسلسلة من الأغلال مع جثة منافسه . **ان تلك القصة الكئيبة لم تكن مادة خاما ملائمة لصنع فيلم هوليوودي للتسلية الجماهيرية ، ولكن فون ستروهايم هو الذي كان يهدف الى ترجمة هذه الرواية بلغة سينمائية لكي يفصح عن نزعتها الطبيعية ، من خلال الأدوات السينمائية الخالصة .** (في الحقيقة ، فان فون ستروهايم قام باعداد عدة محاولات لاقتباس النص ، كما أضاف مقدمة من ثلاثين صفحة الى السيناريو لتوضيح الجو العام والجذور الوراثية لشـخصية البطل ، من خلال فقرة عن حياته القاسية في شبابه داخل معسكر التنقيب عن الذهب ، كما أضاف أيضا معلومات عن موت الأب نتيجة الادمان على الكحول ، واشتغال البطل مساعدا لطبيب أسنان متجول في بداية حياته ،

وقد تم تصوير هذه المشاهد التي تستغرق حوالى ساعة من العرض في مواقع الأحداث الحقيقية بالقرب من أحد المناجم في كاليفورنيا الشمالية) . قام بتصوير الفيلم بين رينولدز ووليم دانيلز في مواقع التصوير الحقيقية في شوارع وبيوت سان فرانسيسكو ، (ولأن الرواية كانت تدور في تسعينيات القرن الماضي ، قام فون ستروهايم بجهد كبير في اعادة مظهر المدينة الى ما كانت عليه قبل تدميرها في الزلزال وحريق عام ١٩٠٦ ، ولكن بعض التفاصيل الأخرى مثل الأزياء وحركة المرور في الشوارع كانت تبدو — على نحو متعمد — معاصرة ومطابقة للفترة ما بين ١٩٠٨ و ١٩٢٢ ، وهو ما جعل كوزارسكي مؤلف الكتاب عن حياة فون ستروهايم يقول ، ان **هذا الفيلم كان « سبيكة غريبة من أحداث رواية نوريس ووقائع حياة فون ستروهايم في امريكا »**) . كما تم تصوير الفيلم أيضا في « وادى الموت » وفي تلال كاليفورنيا الشمالية تماما كما جاءت في سيناريو فون ستروهايم ، ولقد استغرق التصوير تسعة شهور ، وزادت التكاليف عن نصف مليون دولار أى ما يزيد على ثلاثة أضعاف الميزانية المقررة ، ولكن المسئولين التنفيذيين في شركة جولدوين أقروا ما يفعله فون ستروهايم ، الذى قام بتوليف الفيلم بنفسه في بدايات عام ١٩٢٤ ليقدم للشركة نسخة من اثنتين وأربعين بكرة ، **يبلغ زمن عرضها ما يزيد على تسع ساعات** (وتقول بعض الروايات الأخرى انها خمس وأربعون بكرة في تسع ساعات ونصف) ، لذلك فقد طلبوا منه اختصار الفيلم ليصبح جاهزاً للعرض التجارى في جزءين ، وهو ما نجح فيه ليصنع نسخة من اثنتين وعشرين بكرة (خمس ساعات) وتم استكمال هذه النسخة في مارس من نفس العام ، لكنها كانت في رأى شركة جولدوين ما تزال أطول من اللازم ، لهذا قام فون ستروهايم بتسليم الفيلم الى صديقه ريكس انجرام (١٨٩٢ — ١٩٥٠) الذى كان يعمل مخرجا لدى شركة مترو ، لكى يقوم بالاختصار المطلوب ، ولقد قام انجرام — بالتعاون مع المونتير جرانت ڤايتوك والذى سبق له العمل مع فون ستروهايم في فيلم « مفتاح الشيطان » — **بتقسيم الفيلم الى نصفين بحذف بعض الحبكات الفرعية ، ليبلغ طول النسخة ثماني عشرة بكرة** ، والتى اعتبرها انجرام وفون ستروهايم هي الحد الأدنى الذى يمكن اختصار الفيلم له بدون تدمير السرد فيه ، وكانت تلك النسخة تستغرق حوالى **أربع ساعات من العرض** بهدف عرضها في جزءين ، وفي تلك الفترة ذاتها اتحدت شركة جولدوين مع شركة مترو وشركة لويس ب . ماير ليكونوا معا « م . ج . م » . وهكذا حل ماير مكان جولدوين في مسئولية تنفيذ الأفلام ، ليكون من بين أول قرارات ماير كمدير للاستوديو قرار بتسليم فيلم فون ستروهايم الى خصمه اللدود ايرفينج تولبرج من أجل القيام بمزيد من الاختصار ،

وهكذا تم توليف الفيلم فى عشر بكرات تحت اشراف جوزيف فرانهام ، الذى كان يعمل كاتب عناوين بشركة « م • ج • م » ، والذى لم يكن قد قرأ الرواية أو السيناريو ، علاوة على أن الجزء المحذوف تم تدميره ، وهكذا تم عرض هذه النسخة المبتورة للفيلم تحت اسم « الجشع » (١٩٢٤) ، وكانت هى النسخة الوحيدة التى استطاع الجمهور مشاهدتها ، وحصلت على نجاح نقدى متواضع ، لكنها حققت ربحا يصل الى حوالى ربع مليون من الدولارات •

لم يكن فيلم « الجشع » الا ربع الفيلم الأصلى • ولذلك فانه عمل عظيم يحتوى على ثغرات واسعة فى السرد ، تم اجتيازها عن طريق عناوين مكتوبة طويلة وسخيفة ، ولكنه يبقى مع ذلك عملا عظيما ، ولأن فون ستروهايم كان عبقريا أصيلا فى مجال اللقطة الطويلة ، ولأنه كان يبنى أعظم مؤثراته البصرية القوية « داخل » اللقطات وليس من خلال التوليف بينها ، فان العديد من أهم المشاهد فى الفيلم ظلت على حالتها لم تمس ، لذلك فان فيلم « الجشع » بحالته التى وصل بها الينا يظل فيلما قوى التأثير فى عمقه النفسى ، وذلك لأن فون ستروهايم استخدم ببراعة التصوير بالبؤرة العميقة شديدة الوضوح ، والميزانسين ذا النزعة التسجيلية ، والذى كان يهدف بهما الى ادخالنا تماما فى العالم الواقعى للفيلم • لقد كانت الكاميرا لا تتحرك كثيرا بطريقة تشبه أعمال ميكيلانجلو أنطونيونى (والذى سوف نناقش أفلامه فى الفصل الخامس عشر) ، لذلك فان السرد الروائى ينمو من خلال تراكم التفاصيل ، ولذلك فاننا نجد أنفسنا نعيش فى الزمان والمكان حيث تعيش شخصيات الفيلم ذاتها ، وان عديدا من الأشياء الطبيعية المجسدة ـ مثل عصفور الكناريا المحبوس فى قفص ، والموكب الجنائزى ، والنموذج الكبير لضرس من الذهب ، وشرائح اللحم ـ تكتسب جميعها معنى رمزيا من خلال التكوين فى العمق ، وليس من خلال المونتاج ولا من خلال اللقطات القريبة المتبادلة على طريقة جريفيث ، وأخيرا فانه على الرغم من افتقاد الاتساق والوحدة فى البناء الدرامى لفيلم « الجشع » ، وعلى الرغم من موضوعه الكئيب ، فان كثافة الجو العام للفيلم تأسرنا من بدايته الى نهايته • ان فيلم « الجشع » ليس فيلما واقعيا على طريقة أفلام بابيست الأولى ، ولكنه فيلم ذو نزعة « طبيعية » بالمعنى الأدبى للكلمة ، ففى تصويره الصارم للتحلل واليأس يرتفع بالواقع الى مستوى الرمز ويطرح أسئلة عميقة عن طبيعة التجربة الانسانية •

لقد اضطر فون ستروهايم خلال مرحلة توليف فيلم « الجشع » الى أن يرهن منزله وسيارته لكى يوفر نفقات معيشته ، (علما بأن الشركة

لم تدفع له سوى أجر الاخراج فقط) ، ومع ذلك فان فون ستروهايم أعلن تبرأه من الفيلم ، ورفض ان يراه بعد عرضه جماهيريا . (فى عام ١٩٥٠ رأى فون ستروهايم أخيرا ما تبقى من ملحمته العظيمة ، بتشجيع من انرى لانجلوا مدير السينماتك الفرنسى ، ولقد علق فون ستروهايم على ذلك بقوله : « ان الأمر يشبه كما لو أننى أنبش قبرا لى ، حيث وجدت تابوتا هشا ، وبعض أكوام التراب ورائحة رهيبة ، وبعض العظام المتناثرة ») .

ولقد كان مدهشا أن يتلقى فون ستروهايم عرضا جديدا من « م . ج . م » فى عام ١٩٢٥ ، يمنحه حق التصرف فى اعداد أوبريت « الأرملة الطروب » (١٩٢٥) لفرانس ليهار ، مع اجباره على استخدام النجمين جون جيلبرت وماى موراى ، على الرغم من ارادته . ولقد نجح فون ستروهايم فى ألا يحتل الأوبريت الا نصف الفيلم تقريبا ، وبذلك فانه أضاف له مادته الخاصة ، التى استطاع عن طريقها تحويل هذا المشروع التجارى الخالص الى أن يستحق أن يكون فيلمه الثانى فى ثلاثيته القاتمة عن تحلل أرستقراطية فيينا ، فعلى الرغم من أن الأحداث تدور فى مملكة وهمية ، الا ان « الأرملة الطروب » يعكس بوضوح تحلل امبراطورية هابسبرج عند نهاية القرن الماضى ، ويكشف عن التعفن والتفسخ تحت السطح الخادع الأنيق ، ولقد قامت الشركة بحذف بعض المشاهد من نسخة العرض بسبب المضمون الجنسى الصريح ، ولكن « الأرملة الطروب » يقترب كثيرا من تحقيق رؤية مخرجه أكثر من أى فيلم آخر قام بصنعه منذ فيلم « مفتاح الشيطان » فى عام (١٩١٩) ، ولقد احتوت نسخة العرض على طريقة بدائية فى التلوين ، لكن المشهد الختامى تم تنفيذه بطريقة التكنيكلر ، لهذا استطاع الفيلم أن يحصل على النجاح النقدى والجماهيرى ، ويحقق ربحا كبيرا لشركة « م . ج . م » .

عند هذه النقطة من حياته الفنية ترك فون ستروهايم العمل فى شركة « م . ج . م » بعد جدل مرير حول الصراعات الابداعية والمالية ، لكى يقوم بصنع فيلم من اختياره لشركة « أفلام النجوم المستقلة » التى يملكها بات باورز ، وكان ذلك هو فيلم « مارش الزفاف » (١٩٢٨) آخر أفلام فون ستروهايم العظيمة . وخاتمة ثلاثيته عن تحلل الأرستقراطية النمساوية . يحكى الفيلم على نحو ساخر مرير قصة زواج نفعى بين نبيل فقير من فيينا (فون ستروهايم) وابنة مشلولة لرجل غنى من رجال الصناعة . ولقد عكس الفيلم قدرة فون ستروهايم على تحقيق الابهار البصرى ، كما أنه كان تجسيدا لرغبته الدائمة فى صنع أفلام طويلة من

جزءين تشبه فى قوالبها الروايات العظيمة التى تنتمى للقرن التاسع عشر • بدأ تصوير الفيلم فى يونيو ١٩٢٦ ، ليتم استكمال الجزء الأول طبقا لخطة فون ستروهايم (فيما عدا استبداله للمصورين ليستقر أخيرا على روى كالفكى) ، ولكنه فوجىء فى منتصف تصويره للجزء الثانى بقيام شركة باراماونت – التى اشترت أسهم بات پاورز فى الشركة – بازاحته فى يناير ١٩٢٧ عن المشروع ، بسبب تجاوزه للميزانية الأصلية التى كان مقررا لها ٧٥٠ ألف دولار بمقدار ٤٠٠ ألف دولار • كما قامت شركة باراماونت بتسليم اللقطات التى تم تصويرها إلى جوزيف فون ستيرنبرج (والذى سوف نناقش أعماله فى فصل لاحق) ، لكى يقوم بتوليفها فى فيلم واحد ، ولقد استطاع فون ستروهايم وفون ستيرنبرج فيما بينهما توليف نسخة من « مارش الزفاف » تتطابق على نحو ما مع كان مقررا للجزء الأول ، مع اضافة مشهد فى النهاية لزفاف البطلين فى كاتدرائية سان ستيفان (والتى قام راى رينهان بتصويرها بطريقة التكنيكلر) ، ولكن جيسى لاسكى نائب رئيس قطاع الانتاج بالشركة رفض هذه النسخة ، وأمر باعادة توليفها عن طريق مونتير الشركة جوليان جونستون ، لتصبح هى النسخة ذات الاثنتى عشرة بكرة ، والتى كانت هى نسخة العرض الجماهيرى ، وبينما كان مخططا لافتتاح عرض الفيلم فى يناير ١٩٢٨ ، فانه واجه تأجيلا للعرض بسبب حلول عصر السينما الناطقة ، لذلك فان المسئولين التنفيذيين للشركة قرروا اضافة موسيقى تصويرية على شريط الصوت من تاليف ج • س • زامشنك ولويس فرانشيسكو ، ليتم العرض أخيرا فى أكتوبر ١٩٢٨ لينال الفيلم فشلا تجاريا ، واستقبالا نقديا فاترا ، لهذا فان المسئولين عن التوليف فى شركة باراماونت قاموا بجمع لقطات الجزءين الأول والثانى فى خليط غير متجانس تحت عنوان « شهر العسل » ، تم عرضه فى أوربا فى عام ١٩٢٩ والذى تبرأ منه فون ستروهايم ، لكنه قام قبل وفاته فى عام ١٩٥٧ باعادة توليف الجزء الأول لكى يقترب كثيرا من السيناريو الأصلى ، وتلك هى نسخة الفيلم الموجودة الآن من مقاس ١٦ ملليمترا ، مع الصوت على الشريط فى أرشيف السينماتيك الفرنسى ، لكى تبقى دليلا على أهم أعمال فون ستروهايم فى الميزانسين الذى يحتوى على عالمه الثرى بالتفاصيل حول الغرائز والجنس •

وهكذا ، فان كارثة « مارش الزفاف » ، وقبلها « الجشع » – كانت سببا فى أن سمعة فون ستروهايم بين منتجى هوليوود لم تكن سمعة طيبة على الرغم من أن موهبته لم تكن أبدا موضع نقاش • وفى عام ١٩٢٨ تعاقد معه جوزيف كينيدى (الذى سوف يصبح فيما بعد منتجا مستقلا) ،

لكى يكتب ويخرج فيلما للنجمة جلوريا سوانسون (١٨٩٧ ـ ١٩٨٣)، التى تركت العمل لدى شركة باراماونت فى عام ١٩٢٦ لكى تنتج أفلامها بنفسها ، ومن أجل العرض من خلال شركة « الفنانون المتحدون » • وهكذا أنجز فون ستروهايم **سيناريو من جزءين باسم « المستنقع »** ، والذى وافق عليه مكتب هيز (الرقابة) ، والذى لا يمكن وصفه الا بأنه سيناريو شديد الغرابة ، تدور احدى فقراته فى أوربا حيث تتم خطبة الأمير فولفرام الى ملكة احدى الدول البافارية الصغيرة ، لكن الأمير يقع فى حب راهبة شابة تدعى كيتى كيلى (سوانسون) ، والتى يختطفها فى مشهد لاحق الى شقته فى القصر الملكى ، لكن خطيبته الملكة ريجينا تضبطهما ، وتضرب كيلى بالسياط وتطردها من القصر وتسجن فولفرام • ان كيلى تحاول الانتحار ، لكن يتم استدعاؤها بعد انقاذها الى شرق أفريقيا الواقعة تحت السيطرة الألمانية ، حيث كانت تحتضر أمها الروحية فى مدينة دار السلام • ويبدأ الجزء الثانى عندما تصل كيلى الى أفريقيا ، لتكتشف أن قريبتها المتوفاة كانت تملك ماخورا متهدما قديما ، وأنها كانت مفلسة ، لذلك فانها قامت بترتيب الأمور لكى تتزوج كيلى من « أغنى رجل فى أفريقيا » ، وهو رجل عجوز مريض يدعى يان • وبالفعل ، فان كيلى تتزوجه فى نوبة من اليأس المطبق ، وبعد ثمانية شهور تكون كيلى قد نجحت فى تحويل الماخور الرث الى كباريه راق يدعى « بوتو بوتو » وتنصب نفسها ملكة عليه • ثم يموت يان بسبب الزهرى ، ويصل فولفرام من ألمانيا فوق باخرة ، بينما كانت الملكة ريجينا تلفظ أنفاسها ، وفى النهاية يقنع كيلى بالعودة معه والزواج منه لكى يتم تتويجها وتصبح الملكة كيلى ، لكى تنال ما تستحقه منذ زمن طويل ، ولكنه ما **يوحى أيضا باستمرار الفساد والفسوق سواء فى « أوربا المتحضرة » أو فى أفريقيا « الهمجية »** •

قام فون ستروهايم بالعمل مع المصورين جوردون بولاك وبول ايفانو **لتصوير أكثر من نصف لقطات هذا الفيلم الخيالى** ، بما فيها بعض المشاهد الأفريقية المصطنعة ، لكى يفاجأ من جديد بازاحته عن المشروع باصرار من جلوريا سوانسون ، وذلك خلال شهر يناير ١٩٢٩ ، فقد كانت مخاوفها تزداد من رد فعل الرقابة حول المشاهد الأفريقية ، كما أبدت رفضا أخلاقيا لما أطلقت عليه فيما بعد « **رؤية السيد فون ستروهايم العدمية للجحيم فوق الأرض** » • لهذا أعطت جلوريا سوانسون الصلاحيات الى كينيدى لكى يجد مخرجا آخر من أجل انقاذ المشروع ، ولكن ذلك بدا مستحيلا فى فترة كانت تتحول فيها صناعة السينما كلها الى الأفلام الناطقة بالاضافة الى عوامل أخرى • وفى النهاية ، قامت جلوريا نفسها ـ التى أنفقت حوالى ٨٠٠ ألف دولار على الانتاج ـ **باضافة مشهد ختامى**

متعسف الى الفقرة الأوربية ، تشير فيها الى أن محاولة كيلى الانتحار قد نجحت ، ليتم عرض الفيلم فى أوربا فى عام (١٩٣٢) بزعم أنه « من أعمال فون ستروهايم الأصلية » ، حيث نال الفيلم نجاحا نقديا واسعا ونجاحا جماهيريا محدودا ٠ وتماما مثلما فعل فون ستروهايم مع النسخ المبتورة من « الجشع » و « شهر العسل » ، فان تلك النسخة التى احتوت على بقايا فيلمه نالت استنكاره وتبرأه منها ، ولكن فون ستروهايم قام بالاشراف على اعادة توليف « الملكة كيلى » طبقا للجزء الأول من المشروع على الرغم من أنه ظل بالطبع مشروعا غير مكتمل ٠

كان ستروهايم قد صور عشر بكرات من الثلاثين بكرة المقررة ، وذلك من خلال التصوير طبقا للتطور الدرامى للسيناريو ، وذلك قبل التوقف عن استكمال المشروع ، لهذا فان ثمانى بكرات تشكل معا الجزء الأوربى من الفيلم ، بينما تدور البكرتان الأخيرتان فى مدينة دار السلام ، وبذلك فقد كان فى امكان الآنسة سوانسون أن تستخدم لقطات الفقرة الأوربية فى نسختها المعروضة ، والتى يمكننا أن نجد شبحها فى فيلم « سن ست بوليفار » (١٩٥٠) للمخرج بيلى وايلدر ، وهو كوميديا سوداء من النوع الذى تتأمل فيه هوليوود نفسها ، والذى يعرض فى جزء منه لنجمة السينما الصامتة نورما ديزمونت التى أفل نجمها وقامت بدورها سوانسون) ، كما يظهر أيضا مخرجها وزوجها السابق ماكس فون مايرلنج (ويقوم بدوره فون ستروهايم) ٠ وقد تم اكتشاف البكرتين اللتين تحتويان على المشاهد الأفريقية فى عام ١٩٦٥ ، وتتم اضافتهما الى فيلم « الملكة كيلى » فى عام (١٩٧٨) بواسطة دونالد كريم ودينيس دوروس ، ليعرض الفيلم للمرة الأولى كاملا فى متحف الفنون فى لوس أنجليس فى فبراير عام ١٩٨٥ ٠ وفى هذه النسخة حذفت النهاية المتعسفة التى أضافتها سوانسون ، كما تم أيضا اضافة عشر دقائق من الصور واللقطات الأرشيفية من كل أنحاء العالم لتفادى الثغرات فى السرد ٠ وفى النهاية ، فانه يمكننا القول بأن فيلم « الملكة كيلى » كان من الممكن أن يكون من أعظم أفلام ستروهايم لو كان قد تمكن من استكماله ٠

لقد كان استبعاد فون ستروهايم من مشروع « الملكة كيلى » كارثة كاملة فى حياته المهنية ، فقد بدا هذا المشروع وكأنه يؤكد السمعة التى تحكى عن غرام فون ستروهايم بزيادة التكاليف الانتاجية وسوء طبعه من وجهة نظر كل منتجى هوليوود ٠ كما أن تحول صناعة السينما الى عصر الصوت أصبح ذريعة فى أيدى العديد من أعدائه من أجل تقزيم دوره فى عالم فن وصناعة السينما ، فقد اقتصر دوره الفنى على كتابة السيناريوهات

لأفلام مثل « العاصفة » (١٩٢٧) و « شروق الشمس الغاربة » (١٩٢٩) وكذلك التمثيل فى أفلام غيره من المخرجين مثل أفلام « جابو العظيم » (١٩٢٩) لجيمس كوز ، و « ثلاثة وجوه فى الشرق » (١٩٣٠) لروى دل روث ، و « كما ترغبنى » (١٩٣٢) لجورج فيتز موريس • لقد اضطر فون ستروهايم لمثل هذه الأعمال لكى يكسب عيشه ، ولكنه بعد محاولة فاشلة لاعادة اخراج فيلم « أزواج مخدوعون » لشركة « يونيفرسال » ، مع اضافة الصوت واستخدام شريط تكنيكلر ذى اللونين ، وهى المحاولة التى اســـتغرقت ما بين عامى (١٩٣٠) و (١٩٣١) ، اسـتطاع فون ستروهايم أن يحصل على فرصته الأخيرة للاخراج عن طريق وينفيلد شيهان الذى كان مسئولا تنفيذيا فى شركة فوكس ، بالتوقيع معه لاعداد سينمائى لمسرحية « التجوال فى برودواى » للمؤلف دون باول فى أواخر عام ١٩٣١ • تدور أحداث المسرحية حول فتاتين تقيمان معا فى نيويورك بعد حضورهما اليها من مدينتهما الصغيرة • وكان من المقرر انتاج الفيلم انتاجا متواضعا (من نوع الأفلام التى كان يطلق عليها أفلام حرف « ب » وهى التى يتم عرضها فى برنامج واحد بعد فيلم روائى آخر ، وذلك باستخدام ميزانيات محدودة ، على الرغم من أن الميزانية المقررة للفيلم كانت ٣٠٠ ألف دولار ، وهو رقم كبير جدا بالنسبة لهذا النوع من الأفلام) • ومع ذلك ، فقد بذل فيه فون ستروهايم جهدا كبيرا لكى يضفى عليه ثراء بصريا وافرا ، وذلك من خلال تعاونه مع المصـــور السينمائى جيمس وونج هاو (١٨٩٩ ــ ١٩٧٦) • بدأ التصوير فى الثانى من سبتمبر عام ١٩٣٢ بعد تأجيل المشروع مرات عديدة ، لينتهى التصوير على نحو نموذجى خلال ثمانية وأربعين يوما فى حدود الميزانية المقررة ، ولكن بدا أن حبكة الفيلم تحولت شيئا فشيئا خلال تصويره الى أن تكون دراسة نفسية كئيبة عن علاقة جنسية مثلية خفية تربط بين بطلتى الفيلم ، لذلك ثار صول وورتزل نائب رئيس شركة فوكس عندما رأى الفيلم ، وقرر منع عرضه ، وتم فصل فون ستروهايم ليعاد كتابة السيناريو ويتم عرض الفيلم على عدة مخرجين ، من بينهم الان كروسلاند و راؤول وولش و سيدنى لانفيلد و ادوين بيرك وألفريد ودكر ، ليتم عرض الفيلم فى مارس (١٩٣٣) تحت عنوان « مرحبا أيتها الأخت » ، والذى كان يحتوى على ما يقرب من نصف المادة الأصلية التى قام فون ستروهايم بتصويرها ، على الرغم من أن اسمه لم يظهر فى عناوين الفيلم • وهكذا بعد أن تم فصله المرة بعد المرة من شركات يونيفرسال ، و « م • ج • م » وباراماونت ، و « الفنانون المتحدون » ، فان سمعة فون ستروهايم كصانع للأفلام كانت قد دمرت تماما ، ولم يسمح له بعدها بأن يعود للاخراج مرة أخرى ، فاضطر للعمل لفترة ككاتب للحوار فى شركة « م • ج • م » ــ مثلما اضطر كيتون من قبل أن يفعل ــ قبل

أن يتحول تحولا كاملا الى التمثيل ، فبين عامي ١٩٣٤ و ١٩٥٥ ظهر فون ستروهايم في حوالى اثنين وخمسين فيلما لمخرجين آخرين ، وأدى أدوارا مهمة مثل أدواره في فيلم « الوهم الكبير » (١٩٣٧) لجان رينوار ، و « صن ست بوليفار » (١٩٥٠) لبيلي وايلدر ، ومن خلال التمثيل استطاع أن يحيا حياة طيبة ، وأن يكتب بعض الروايات وظل نجما مشهورا حتى وفاته في فرنسا في عام ١٩٥٧ ٠

كان اريك فون ستروهايم ـ الذى يجمع بين النزعات الرومانسية والقدرية التشاؤمية والكلبية الساخرة ـ آخر المخرجين المستقلين الكبار في هوليوود ، وآخر « مؤلف » للأفلام (بمعنى أنه كان يترك بصمة شخصية قوية على أفلامه التى كان يقوم بالاشتراك فى العديد من عناصرها الفنية) ، فقد كتب سيناريوهات معظم أفلامه ، كما كان يقوم أيضا بتصميم الديكور والأزياء والتوليف ومساعدة مدير التصوير ، بالاضافة الى قيامه بتمثيل أدوار البطولة ٠ لقد أصبحت الواقعية التى استحوذت عليه أسطورة من أساطير هوليوود ، ولقد كانت الواقعية بالنسبة له دائما أداة تهدف لتحقيق النزعة الطبيعية الرمزية على طريقة الروائيين الطبيعيين في أواخر القرن التاسع عشر ، مثل زولا وموباسان وكرين ونوريس ، وهى النزعة الطبيعية التى تستخدم أسلوب تراكم تفاصيل السطح الواقعى للأشياء لكى تقودنا فى النهاية تحت هذا السطح ، والى جوهر الوجود الانسانى ٠ لقد كانت تلك النزعة هى التى أدت الى رفض فون ستروهايم لطريقة مونتاج جريفيث ، وهو ما جعل أفلام فون ستروهايم تميل الى تفضيل استخدام اللقطة الطويلة زمنيا ـ أو ما يعرف باسم « اللقطة المشهد » ـ والتى يتم تكوين عناصرها من خلال استخدام عمق الكادر ، وبحركة كاميرا محدودة ، لذلك فان مثل هذه اللقطات توحى بتأثير طبيعى عن العلاقة بين الشخصيات وبعضها البعض ، وبينها وبين المحيط الذى تعيش فيه ، ولقد قام الناقد والمنظر اندريه بازان فى مقالته المهمة « تطور اللغة السينمائية » بوصف فون ستروهايم بانه « مبدع القصة السينمائية التى لا تتوقف أحداثها عن التدفق والحركة ، والذى كان يميل دائما الى الايحاء بتكامل عناصر المكان ٠٠٠٠ لقد كان يملك قاعدة واحدة بسيطة فى الاخراج : تأمل العالم عن قرب ، واستمر فى هذا التأمل وسوف يتكشف لك هذا العالم فى النهاية عاريا امام عينيك بكل قسوته وقبحه » ٠ ومع أن فون ستروهايم كان فنانا يميل الى المذهب الطبيعى ، فقد كان فى الوقت ذاته يتمتع بخيال ساخر ، ويمكن أن نرى ذلك فى افتتانه بعرض الانحرافات الجنسية ، فهو لم يكن يستخدمها كما كان يفعل دى ميل لدغدغة غرائز الجماهير ، أو حتى لاظهار نزوع نحو التمتع بملذات

الحياة ، كما كان يفعل **لوبيتش** ، ولكن فون ستروهايم كان قريبا من العالم الذى سوف يغوص فيه فيما بعد **لوى بونويل** (كما سوف نرى فى الفصل الخامس عشر) • لهذا كان فون ستروهايم **يستخدم الانحرافات الجنسية على أنها مجاز لتحلل حضارى أكثر عمقا وانتشارا** ، وهو الأمر الذى يؤكد أنه كان يملك نظرة فلسفية عميقة ، لهذا فقد عادت الى الظهور تيمات بعينها فى أفلام فون ستروهايم المهمة ، وهى التيمات التى تتناول فساد وتحلل الأرستقراطية الأوروبية ، وتعرض البورجوازية الأمريكية لمثل هذا الفساد والتحلل ، وكذلك انحلال الجماهير • ان هذه التيمات تفصح عن **تشاؤم حضارى عميق يعود الى أوروبا فى نهاية القرن التاسع عشر** ، وهو التشاؤم الذى يبدو أنه بقايا مريرة من النزعة المثالية التى فشلت فى تحقيق أهدافها ، ولكن أفلام فون ستروهايم كانت تفصح فى نوع من التوازن مع هذه النظرة عن **تعاطف واضح مع البشر كأفراد وقد وجدوا أنفسهم وسط تيار هدام يهدد الجنس البشرى** •

لقد أطلق بعض الناس على فون ستروهايم نفسه صفة « الهدم الذاتى » ، ولقد كان بالفعل ـ بمعنى من المعانى ـ ضحية لمزاجه الخاص وأسطورته الخاصة ، لكنه كان أيضا ضحية لتحويل هوليوود من بداياتها كمشروع استثمارى مغامر لبعض الأفراد ، الى صناعة هائلة ومتكاملة أفقيا ورأسيا ، وان الدليل العملى على هذا التحول الجذرى فى صناعة السينما الأمريكية يمكننا أن نراه فى حالة الحصار التى وجد فيها فون ستروهايم نفسه كمخرج بين عامى ١٩١٨ و ١٩٣٢ • لقد كان ما حدث بالنسبة لفون ستروهايم فى هوليوود خلال العشرينيات هو ما حدث أيضا بالنسبة لجريفيث وشابلن وكيتون ، الذين كانوا المخرجين والمنتجين المستقلين العظام فى فترة السينما الصامتة فى أمريكا ، فعندما بدأ فون ستروهايم وجريفيث صناعة الأفلام الروائية فى كاليفورنيا الجنوبية خلال العقد الثانى من هذا القرن ، لم تكن هناك طريقة تقليدية صارمة فى انتاج هذه الأفلام ، لأن الأفلام الروائية كانت فى حد ذاتها سلعة جديدة ، وعندما تطورت الأشياء مع الزمن كان على أشخاص ـ سواء كأفراد أم كمجموعة مثل هارى ايتكين أو كارل لايمل على سبيل المثال ـ أن يأتوا بأموالهم لاستثمارها فى صناعة الأفلام ، وتكون تلك الأموال هى المصدر الرئيسى للتمويل ، بينما كان فنانون مثل جريفيث أو فون ستروهايم يقومون بالانتاج الفعلى لهذه الأفلام بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة ، فقد كان من بين مسئوليات المخرج القيام بمهام عديدة مثل كتابة السيناريو ، واختيار الممثلين ، ومواقع الأحداث ، وتصميم وتنفيذ الديكور ، وتوفير كل العناصر الأساسية المطلوبة لتنفيذ التصوير ، بالاضافة الى القيام بالتصوير

والتوليف أيضا ، وقد كانت تلك المسئوليات جميعها تمنح المخرج حرية فنية وابداعية كبيرة ، وعندما تحول انتاج الأفلام الأمريكية الى ما يزعم البعض أنه قد أصبح يحتل المركز الرابع بين الصناعات الوطنية بين عامى ١٩١٩ و ١٩٢٧ ، **بدأ هذا النظام الفردى المستقل فى الانتاج فى التراجع لكى يسود نظام الأستوديو** (على طريقة استوديوهات ترايانجل ، وكيتون ، وشابلن) ، **لينتهى الأمر الى يد شركات صناعية احتكارية كبيرة مثل بارامونت و فوكس** و « م • ج • م » ، وبحلول عام ١٩٢٧ تأسس نظام الاستوديو فى عملية صـــناعة الأفلام على هدى من الطرائق المتبعة لدى توماس اينس وماك سينيت فى العقد السابق ، **ولم يكن هناك داخل هذا النظام الا مساحة شديدة الضآلة لكى تعيش فيها مواهب فردية ومتفردة مثل فون ستروهايم أو كيتون أو جريفيث** • (هناك الكثير من الأبحاث التى تناقش أسطورة اعتبار صناعة السينما « الصناعة الرابعة الكبرى » ، والتى اعتبرها العديد من مؤرخى السينما حقيقة لا يطالها الشك ، فمن خلال دراسة ج • دوجلاس جومرى المنشورة عام ١٩٨٢ ، يتضح من خلال الأرقام أن صناعة السينما كانت فى عام ١٩٣٣ **تحتل موقعا من الصناعات** الأخرى بين المركز السابع والثلاثين والخامس والأربعين ، فمن المستحيل اذن أنها كانت رابع الصناعات الكبرى فى العقد السابق • ويعتقد الباحث أن صناعة السينما ذاتها هى التى روجت هذا الزعم خلال العشرينيات ، كنوع من أنواع الاعلان ، وربما أيضا لتمارس بعض الضغوط على الادارات الحكومية • وقد يكون كل هذا صحيحا ، ولكن كانت صناعة السينما الأمريكية مهمة من المنظور الاجتماعى وليس من المنظور المالى الصرف ــ أى من خلال تأثيرها القوى والدائم على منظومة القيم لدى العـدد الهائل من المتفرجين الذين كانوا يقبلون على مشاهدة الأفلام ــ فان صناعة السينما الأمريكية كانت من المؤكد أقوى الصناعات على الاطـــلاق منذ الثورة الصناعية ، وهى القوة التى سوف تتحول الى الاذاعة والتليفزيون فى فترة لاحقة كوسيط للاقناع الجماهيرى والسيطرة على أفراد المجتمع) •

ولقد كان مجىء عصر الصـــوت حاسما فى مجال سيطرة نظـام الاستوديو فى الانتــاج ، وتراجع دور المواهب الفردية للفنانين ، فقد **اضطرت الشركات الى اقتراض كميات هائلة من الأموال لاستكمال التحول للصوت** ، فى فترة كانت هى ذاتها بداية عصر الكارثة الاقتصادية الكبرى فى أمريكا ، والتى مارست دورها أيضا فى أن تدفع الصناعة الى **مزيد من الصرامة الانتاجية لتحقيق قدر أكبر من الفاعلية وضمان الربح على حساب المواهب الفردية** • وهكذا اختفى المخرج الذى يقوم بالاشراف على العملية الانتاجية ، ليحل محله مفهوم « **المنتج المنفذ** » الذى كان نموذجه الأمثل

هو ايرفينج تولبرج فى شركة « م · ج · م » ، وهو الرجل الذى أحدث جرحا عظيما فى الأصالة الفنية لأفلام مثل « زوجات ساذجات » ، و « الجشع » ، لهذا فان حلول عصر الصوت كان يعنى الكثير بالنسبة للسينما الأمريكية ، أكثر من مجرد تحول نجوم عصر السينما الصامتة الذين كانوا يشبهون أنصاف الآلهة لكى يظهروا على الشاشة كبشر عاديين ، قد ينطقون الكلمات بلكنات ولثغات ، مثلهم فى ذلك مثل كل الناس · فقد كان التحول للصوت يعنى أيضا بالنسبة للسينما الأمريكية شيئا أكثر عمقا من مجرد ذلك الطابع الكسول فى ايقاع الأفلام الذى سببته التقنيات البدائية آنذاك فى تسجيل الصوت ، ولكنه كان يعنى فى جوهره تحول صناعة تقوم على المشروع الفردى المغامر ، والتى يقودها بعض صناع الأفلام المفتونين بخلق الأفلام ذاتها ، الى أن تكون صناعة تكنولوجية ضخمة يسيطر عليها مديرون يمثلون أصحاب الأسهم ، ويمارسون سلطة مطلقة على كل العناصر الفنية بهدف تحقيق أكبر قدر من الأرباح · لقد كان الأمر يشبه فى العديد من جوانبه الحياة الأمريكية المعاصرة ذاتها ــ والتى دخلت اليها وسائل الاتصال الجماهيرية ، ونموذج الاستهلاك الجماعى الهائل ، ووسائل الانتقال السريعة ــ وهى الحياة التى شهدت خلال العشرينيات مولد الرأسمالية العملاقة · لقد كان هذا العقد من تاريخ السينما الأمريكية هو الفترة الوحيدة التى لم يكن يسمح فيها للمواهب الفنية الحقيقية أن تكشف عن أعماقها وحجمها ، وهو ما أدى بالضرورة الى تدميرها دون شفقة أو رحمة ·

حلول عصر الصوت (١٩٢٦ ـ ١٩٣٢)

الصوت على القرص

بعد اختراع السينما ذاتهـا ، كان أكثر الأحداث أهمية فى تاريخ السينما هو اضافة الصوت اليها . وفى الحقيقة أن فكرة الجمع بين الصور المتحركة ونوع ما من الصوت المتزامن كانت موجودة منذ أن كانت السينما مجرد فكرة فى ذهن مخترعيها ، فان توماس اديسون على سبيل المثال كان يبيع اختراعه الكاينيتوجراف على أنه يتيح مصـــاحبة بصرية لاختراعه الأصلى الفونوجراف ، كما نجح ديكسون فى عام ١٨٨٩ فى أن يحقق نوعا من التزامن بين الآلتين ، كما كان هناك مخترعون آخرون مثل جورج دمينى وأوجست بارون فى فرنسا ، ووليم فريز ـ جرين فى انجلترا ، يقومون بتجريب آلات تجمع بين الصوت والصورة فى أواخر القرن التاسع عشر ، ولقد شهد معرض باريس الدولى فى عام ١٩٠٠ ثلاثة نظم مختلفة يمكن بهـــا تحقيق التزامن بين تســـجيلات الفونوجراف والشرائـط السينمائية ، وهى الفونوراما ، والكرونوفون ، والفونو ـ سينما ـ تياتر ، وهذا النظام الأخير كان يتضمن شرائط من دقيقة واحدة لبعض النجوم الكبار من عالم المسرح والأوبرا والباليه • كما قام أوسكار مستر فى ألمانيا بانتاج أفلام قصيرة ذات صوت متزامن ، وكان يروج لها على أنها لعبة أو بدعة جديدة فى عام ١٩٠٣ ، لكنه بحلول عام ١٩٠٨ كان قادرا على تزويد أصحاب دور العرض بأفلام تصاحبها موسيقى مسجلة ، ولقد حقق نظام الكرونوفون الذى ابتكره جومون شهرة فى بريطانيا ، وهى الشهرة التى نالها أيضـا نظـام الفيفافون الذى ابتكره هيبوورث ، كما استطاع اديسون فى الولايات المتحدة أن يحقق شهرة مماثلة بنظاميه فى الجمع بين الصورة والصوت ، والمعروفين باسم السينفونوجراف والكابنيتوفون •

كانت كل هذه النظم البدائيــة تعتمد على الفونوجراف كمصــدر لصوت المصاحب للعرض السينمائى . وكانت الأدوات الأولى تســتخدم أسطوانات من الشمع تحولت فيما بعد الى نظام الأقراص ، ولكن هذه وتلك كانت تشترك فى ثلاث صعوبات رئيســـية : **مشكلة التزامن** بين تسجيل الصوت وتصوير الحدث على شريط سينما ، **ومشكلة تكبير الصوت** لكى يصبح مسموعا لجمهور كبير ، **ومشكلة المدى الزمنى القصير** لكل من الأسطوانة والقرص ، بالمقارنة مع الطول المعتاد لشرائط الصور المتحركة ٠ ولقد تم حل المشكلة الأولى جزئيا باستخدام أدوات ضبط كان المقصود منها تحقيق التطابق التام بين الصوت والصورة ، لكنها لم تكن تحقق نجاحا عمليا عند استخدامها ، فلو أن ابرة الفونوجراف قفزت عن طريق الخطأ فوق الأسطوانة أو القرص ، أو لو أن شريط الفيلم تمزق فى آلة العرض أو توقف للحظة ، فان استعادة تحقيق التزامن بين الصــوت والصورة يصبح مستحيلا ٠ أما مشكلة تكبير الصوت فقد تم التعامل معها عن طريق اخفاء مجموعة كبيرة من السماعات خلف الشاشة ، على الرغم من أن بعض التجارب قد بدأت حوالى ١٩١٠ فى استخدام السماعات ذات الهواء المضــغوط من النوع الذى نســتخدمه اليوم ٠ أما المشــكلة الثالثة فقد كانت تمثل صعوبة حقيقية ، اذ ان طول الفيلم الروائى المعتاد بحلول عام ١٩٠٥ كان يتجاوز بكثير الدقائق الأربع التى هى المدى الزمنى لتسجيل الصوت فوق أسطوانة الفونوجراف ، والدقائق الخمس للقرص ذى الاثنتى عشرة بوصة ٠ ولقد حاول البعض حل هذه المشكلة باستخدام عدة آلات من الفونوجراف فى وقت واحد ، تبدأ كل منها بعد أن تنتهى سابقتها ، ولكن ذلك لم يقدم حلا للمشكلة لأن الانتقال من آلة الى أخرى كان يؤدى فى الأغلب الى فقدان التزامن ، كما أن محاولة استخدام الأقراص ذات الحجم الكبير أدت الى جودة أقل فى تسجيل الصوت ٠ وفى السنوات التى سبقت الحرب العالمية الأولى كانت الأفلام الروائية تزداد طولا ، بالاضافة الى اعتمادها على التوليف الأكثر تعقيدا ، وهكذا توقفت تماما التجارب التى تهدف الى الجمع بين الفيلم والفونوجراف ، وان ظلت بعض آثارها خلال فترة الحرب فى بعض الأفلام القصيرة ذات اللقطة الواحدة ، والتى يتم الترويج لها على أنها لعبة مسلية ٠

ومع ذلك ، فان الفشــل فى تحقيق التكامل بين الفونوجراف والسينما لم يؤد الى الصمت المطبق للصــور المتحركة ، ففى الحقيقة ان السينما الصامتة لم تكن صامتة ، فقد كانت المؤثرات الصوتية يتم استخدامها عن طريق اشخاص يقومون بمحاكاتها فى دور العرض ، أو باستخدام بعض الآلات التى انتشرت بعــد عام ١٩٠٨ مثل اليفــكس

وكينيما فون ، اللتين تقومان باطلاق بعض المؤثرات الصوتيـة ، بالاضافة الى أن الموسيقى الحية التى يتم عزفها لمصاحبة الفيلم كانت جزءا من فن السينما منذ بداياتها الأولى ، ففى عرض سينماتوجراف لوميير فى جران كافيه فى باريس يوم ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ ، كان هناك عازف للبيـانو يصاحب عرض الصور المتحركة ، كما كان ميلييس يقوم بنفسـه بعزف المصاحبة الموسيقية على البيـانو فى العرض الأول لفيـلم « الرحلة الى القمر » فى باريس عام ١٩٠٢ · لهذا ، فان كثيرا من دور العرض الصغيرة والرخيصـة كانت تتعاقد مع عازفى البيانـو خـلال العقـد الأول من القرن ، لكى يرتجلوا الموسـيقى الملائمة للمشاهد المعروضـة · لكن عندما بدأ طـول الفيـلم الروائى المعتـاد فى الزيادة من بكرة واحدة (حوالى ست عشرة دقيقة بمعدل عرض الفيلم الصامت فى ١٦ كادرا كل ثانية) ليصل الى ما بين ست وعشر بكرات (أى من تسعين الى ١٦٠ دقيقة) بين عامى ١٩٠٥ و ١٩١٤ ، كان السرد السينمائى بدوره قد أصبح أكثر تعقيدا وتركيبا ، ولذلك فان طريقة العزف الارتجالى المتقطع خلال العروض السينمائية لم تعد ملائمة ، وتم استبدال مصاحبة موسيقية متواصلة بها ، يتلاءم فيها نوع الموسيقى المعزوفة مع كل مشهد ، والسياق الذى يجمع بينه وبين المشاهد الأخرى ·

ولقد شهدت تلك الفترة أيضا تراجع انشاء دور العرض المتواضعة « النيكل أوديون » لتحل محلها « قصور الأحلام » التى تتسع للآلاف من المشاهدين ، وحوالى مائة من العازفين الأوركستراليين ، أو أنها كانت على أقل تقدير تحتوى على أورغن كبير من نوع ويرليتزر ، الذى كان يتيح الحصول على مدى كبير من المؤثرات الأوركسترالية · وفى تلك الفترة نفسها كان الفيلم الروائى الطويل قد أصبح الشكل السينمائى السائد فى الغرب ، لهذا فان العديد من المنتجين كانوا يقرمون بالتعـاقد مـع مؤلفين موسيقيين لوضع نصوص موسيقية خاصة بأفلامهـم الكبيرة ، وهو ما تطور فيما بعد لكى يشـمل خلال العشرينيات كل الأفلام الروائية الطويلة ـ بصرف النظر عن قيمتها أو جودتها ـ والتى كان يتم توزيعها مصحوبة بكتيب يقترح بعض المقتطفات الموسـيقية الملائمة ، وتوقيت استخدامها خلال عرض الفيلم · ولقد كان أول نص موسيقى يتم تأليفه خصيصا للسينما هو النص الذى ألفه كامى سان ـ صانص عام ١٩٠٧ لفيلم « اغتيال دوق جيز » (١٩٠٨) لشركة « فيلم الفن » · ومن بين النصـوص الموسيقية المهمة والمؤلفة خصيصـا للأفلام فى عصر السـينما « الصامتة » ، موسيقى جوزيف كارل بريل لفيلمى جريفيث « مولد أمة » (١٩١٥) ، و « التعصـب » (١٩١٦) ، وموسـيقى فيـكتور شيرتزنجر لفيلم توماس اينس « الحضارة » (١٩١٦) ، وموسـيقى

هوجو ريزنفيلد لفيلم جيمس كروز « **العربة المغطاة** » (١٩٢٥) ، وفيلم مورناو « **الشروق** » (١٩٢٧) ، وموسيقى **لويس جوتشوك** لفيلمى جريفيث « **براعم متكسرة** » (١٩١٦) ، و « **أيتام العاصفة** » (١٩٢١) ، وموسيقى **مورتمر ويلسون** لفيلم دوجلاس فيربانكس « **لص بغداد** » (١٩٢٣) ، وموسيقى **وليم فريدريك بيترز** لفيلم جريفيث « **الطريق الى الشرق** » (١٩٢٠) ، وموسيقى **ارنورابى** لفيلم جون فورد « **الحصان الحديدى** » (١٩٢٤) ، وموسيقى **ليو كيمبنسكى** لفيلم اريك فون ستروهايم « **الجشع** » (١٩٢٤) . أما فى أوربا ، فقد كتب **ادموند مايزل** نصوصا موسيقية ثورية رائعة لفيلمى ايزنشتين « **بوتمكين** » (١٩٢٥) ، و « **أكتوبر** » (١٩٢٨) ، كما ألف **جوتفريد هوبرتز** موسيقى فريتز لانج « **سيجفريد** » (١٩٢٣) ، و « **متروبوليس** » (١٩٢٦) . كما أن مؤلفين موسيقيين أوربيين كبارا كتبوا نصوصا موسيقية للسينما خلال العشرينيات ، ومن بين هؤلاء **اريك ساتى ، داريوس ميلوه ، أرتور أونيجر ، جاك ايبير ، يان سيبيليوس ، بول هينديميث ، وديمترى شوستاكوفيتش** .

الصوت على الشريط

لقد نضج مع نضج السينما ذاتها ذلك المفهوم الذى ينادى بأن المصاحبة الصوتية تتكامل مع وتضفى الحيوية على التجربة السينمائية ، ولكن لأن عددا قليلا فقط من دور العرض فى المدن الكبرى هى التى كانت مجهزة لاستخدام الأوركسترا أو حتى الأورغن الضخم ، فقد استمرت خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها محاولات البحث عن وسائل فعالة وقليلة التكلفة لتسجيل الصوت من أجل عرضه مع الأفلام ، لتبدأ آنذاك تجارب التحول من التسجيل فوق القرص الى التسجيل فوق الشريط . لقد توصل الكثيرون الى النتيجة المنطقية بأن حل المشكلة الكبرى فى **تحقيق التزامن** ، والتى كانت تحدث دائما باستخدام نظام القرص ، يمكن حلها بتسجيل الصوت فوق شريط الفيلم نفسه والذى تطبع فوقه الصورة ، ولقد سبقت ذلك محاولات **لتسجيل الصوت ضوئيا** ، وذلك بتحويل الموجات الصوتية الى نمط تتتابع فيه الأضواء والظلال . وعلى الرغم من أن هذه المحاولات بدأت قبل اختراع الكاينيتوجراف نفسه (الذى يجمع بين الفيلم والأسطوانة أو القرص) ، فان أول محاولة ناجحة لتسجيل الصوت بشكل مباشر على شريط الفيلم جنبا الى جنب شريط الصورة كانت من انجاز **يوجين أوجستين لوست** ، الذى كان مساعدا سابقا لديكسون ، حين استخدم الاختراع البريطانى المسجل فى عام ١٩٠٧ لتحويل الشريط الضوئى لتسجيل الصوت الى نبضات كهربية ، **باستخدام خلايا كهروضوئية** من مادة السيلينيوم . **لقد كان هذا يعنى أن العلماء نجحوا فى تسجيل الصوت**

وتحويله الى شرائط ضوئية ، ولكنهم لم يكونوا يعرفون قبل هذا الاختراع البريطانى كيف يستعيدون الصوت مرة أخرى من هذا الشريط الضوئى ، ولقد كان الحل العلمى لتلك المشكلة باستخدام الموصلات الكهروضوئية التى تقوم بتحويل الضوء الى طاقة كهربيـة ، ومن ثم الى موجات صوتية مرة أخرى) • وعلى الرغم من أن لوست لم يجد من يقوم بتمويل نظامه الذى اكتمل عام ١٩١٠ ، وحمل اسم « فوتو سيناتو فون » ، فان تجارب لوست قد أصبحت هى الأساس الذى اعتمد عليه اختراع « الفوتوفون » لشركة « آر • سى • ايه » ، والذى كان يمثل واحدة من الطريقتين اللتين استخدمتهما هوليوود فى بدايات السينما الناطقة ، وتعتمدان على تسجيل الصوت فوق الشريط • كما كان هناك رائد آخر فى تقنيات الصوت فوق الشريط وهو المخترع البولندى الأمريكى جوزيف تايكو سينر الذى أجرى تجارب عديدة لتحويل الصوت الى ضوء ، من خلال التباين الذى يحدثه الصوت على شعلة من الغاز ، وذلك فى بدايات عام ١٨٩٦ ، ولكن النظام الذى كان من الممكن تطبيقه فى استخدام الصوت الضوئى أو الصوت فوق الشريط لم يكتمل الا فى فترة ما بعد الحرب •

ففى عام ١٩١٩ قام المخترعون الألمان الثلاثة ــ جوزيف انجل وجوزيف ماسولى وهانز فوت ــ بتسجيل اختراعهم المسمى « تراى ــ ارجون » (وهو ما يعنى حرفيا العمل الذى أنجزه ثلاثة) ، وهو نظام يتيح تسجيل الصــوت فوق الشريط باستخدام خلية كهروضوئية لتحويل الموجات الصوتية الى نبضات كهربائية ، ثم تحويل النبضات الكهربائية الى موجات ضـوئية ، التى يمكن تسـجيلها فوتوغرافيا على حافة شريط الفيلم ولذلك فقد كانت آلة العرض السينمائى التى قاموا بتصميمها مزودة بمصباح ضوئى خاص « يقرأ » هذه الموجات الضــوئية المسجلة فوق الشريط ، لتسقط الأضواء والظلال فوق خلية كهروضوئية تقوم بترجمة هذه الأضواء والظلال مرة أخرى الى موجات صوتية خلال مرور الشريط فى آلة العرض ، وبذلك يتحقق ضـمان التزامن الدقيق بين الصــوت والصورة • كانت هناك مشكلة أخرى فى عرض الأفلام تجعل مرورها فى آلة العرض يتعرض أحيانا للابطاء أو الاسراع فى حركته ، وربما تعرض أيضا للتمزق ، واذا لم يكن هذا الأمر مهما وحيويا فى ادراك المتفرج لما يراه على الشاشة ، فانه كان يسبب تشويها جوهريا فى الصــوت يستحيل معه أن يفهم المتفرج ما يسمعه نتيجة التغير فى سرعة حـركة الشريط ، لقد كان مطلوبا اذن اختراع أداة تحقق السرعة الثابتة لمرور الشريط فى آلة العرض ، وقد حققها اختراع الـ « تراى ــ ارجون » من خلال نوع من « الحدافة » التى تضـمن منع التذبذب فى سرعة عرض

الشريط . ولان أصحاب الاختراع قاموا بحفظ حقوقهم فى استخدامه ، فقد كان لزاما على المشتغلين بتصنيع آلات الصوت الضوئية ما بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٢٧ أن يختاروا ما بين أن يدفعوا مقابل حق الانتفاع باختراع « حداثة » ال « تراى ــ ارجون » ، أو أن يسرقوا هذا الحق ، أو أن يقوموا بتسويق آلات ذات جودة أقل . ولقد تم بيع حق استغلال ال « تراى ــ ارجون » أخيرا الى شركة فوكس فى عام ١٩٢٧ ، (وهى الصفقة التى اعتبرتها المحكمة العليا فى الولايات المتحدة غير قانونية فى عام ١٩٣٥) ، كما تمت صفقات مماثلة فى أوربا ما بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٢٩ .

وكان المخترع الامريكى لى دى فوريست (١٨٧٣ ــ ١٩٦١) قد توصل الى تطوير حاسم فى تقنيات البث الاذاعى عام ١٩٢٣ ، وقام بتسجيل نظام خاص بتسجيل الصوت على الشريط شبيه بنظام التراى ــ ارجون ، والذى كان يتيح أيضا حلا كاملا لمشكلة تكبير الصوت ، فقد كان دى فوريست يحاول منذ عام ١٩٠٧ تحسين الاستقبال الاذاعى ، كما قام بتسجيل اختراع أنبوبة « الترايود » ، التى تقوم بتكبير الصوت عن طريق استخدام صمامات ثلاثية الكهربية ، كما أنها تقوم بتكبير الصوت الذى تستقبله الكترونيا وتنقله الى السماعات ، ولقد أصبحت تلك الأداة أساسية فى تقنيات كل النظم الصوتية التى تحتاج الى تكبير الصوت ، مثل الاذاعة والفيلم الناطق والتسجيلات الصوتية الدقيقة والتليفزيون ، وذلك لأنها تمثل فى مجال تسجيل الصوت واستعادته ما تمثله العدسة بالنسبة لتصوير الصور وعرضها ، أى أنها كانت بكلمات أخرى تتيح توصيل الرسالة أو الاشارة الى عدد كبير من المستقبلين فى فى وقت واحد . (قام دى فوريست ببيع حق استغلال صمام « الأوديون » فى الهواتف الى شركة التليفون والتليغراف الأمريكية فى عام ١٩١٣ ، مما أتاح لها أن تبدأ مشروعها الضخم فى اقامة الدوائر التليفونية عبر الولايات المتحدة من الشاطىء الشرقى حتى الشاطىء الغربى فى عام ١٩١٥ ، كما قام أيضا ببيع حقوق استغلال صمام « الأوديون » باستخدامه فى الراديو لنفس الشركة فى عام ١٩١٤) . وقد بدأ اهتمام دى فوريست بتطوير « الأفلام الناطقة » فى عام ١٩١٩ ، عندما أدرك أن التكامل بين صمام الأوديون ونظام التسجيل الضوئى للصوت فوق الشريط سوف يتيح تكبيرا أكبر للصوت أكثر مما يتيحه نظام صوتى آخر خلال تلك الفترة ، وبحلول عام ١٩٢٢ كان دى فوريست قد بذل كل جهده فى بحث تفاصيل استخدام اختراعه على نحو تجارى ، لذلك قام فى نوفمبر من ذلك العام بتأسيس شركة « فونو فيلم » لانتاج سلسلة من الأفلام الناطقة

القصيرة ، بالتعـــاون مع هوجـو ريزنفيلد ، الذى كان يؤلف الموسيقى لبعض الأفلام الصامتة ٠

ومن خلال العمل فى استوديوهات نورما تالميدج فى مدينة نيويورك، استطاع دى فوريست أن يصنع العديد من أفلام « الفونوفيلم » ذات البكرة أو البكرتين كل أسبوع ، وهى الأفلام التى حققت نجاحا كافيا لاقناع حوالى أربع وثلاثين من دور العرض على الساحل الشرقى فى أواسط عام ١٩٢٤ لاعادة تجهيزهـا لتكون صالحة لعرض هذه الأفلام ٠ كما بدأت خمسون دار عرض أخرى فى نفس الطريق فى أماكن متفرقة من الولايات المتحدة وبريطانيـا وكنـدا ، ولقد كان المضـمون فى أفلام دى فوريست متفاوت الجودة ، ولكنها كانت تستخدم الصوت بطريقة أو بأخرى ، فقد كانت تتضمن مقطوعات جاهزة من مسرحيات الأوبرا الكبرى ، وبعض عروض الأداء الموسيقى لعازفين مشهورين ، وفصولا من مسرحيات الفودفيل الشهيرة ، ومشاهد من المسرحيات ذائعة الانتشار ، وبعض الخطب التى يلقيها أشـخاص بارزون مثل الرئيس كالفين كوليدج والنائب روبرت لاؤوليت والكاتب جورج برنارد شو ، بل ان بعض هذه الأفلام كانت تحتوى احيانا على قصص مؤلفة خصيصـا لهـا ٠ (من المحتمل أيضا أن دى فوريست استخدم طريقة « الفونو فيلم » لكى يتيح الوقت الكافى لتسجيل النص الموسيقى لريزنفيلد لفيلم « العربة المغطاة » عام (١٩٢٤) لجيمس كروز ، ولفيلم « سـيجفريد » فى عام (١٩٢٥) لفريتز لانـج ، ولكن المعلومات التاريخية فى هذا الصدد غير واضحة تماما) ٠ وعلى الرغم من أن دى فوريست حقق بعض النجاح الجماهيرى من خلال الألف فيلم الناطق القصير التى صنعها فى نيويورك بين عامى ١٩٢٣ و ١٩٢٧ ، الا انه لم يستطع أن ينجح فى محاولاته اثارة اهتمام منتجى هوليوود فى اختراعه « الفونو فيلم » ، لأنهم لم يكونوا يريدون آنذاك أن ينفقوا المال اللازم للتحويل الكامل فى نظم الانتاج والعرض نحو السينما الناطقة ، فقد قدم عرضا فى بدايات عام ١٩٢٣ الى أساطين الصناعة الكبار مثل كارل لايمل فى شركة يونيفرسال ، وأدولف زوكور فى شركة باراماونت ، ولكنه قوبل بالتجاهل ، فقد كان المسئولون التنفيذيون فى الشركات يميلون لاعتبار الأفلام الناطقة بدعة مكلفة ليس لها مستقبل ، الا أنها قد تدمر من يقوم باستثمار أمواله فيها ٠ وهكذا فان أيا من المسئولين فى هوليوود لم يظهر أقل اهتمام باختراع « الفونو فيلم » ، الا أن النجـاح المفاجىء لطريقـة « الفيتافون » المنافسة بتسجيل الصوت فوق القرص قد دفعهم الى اعادة النظر فى امكانات التحول الى الصوت فى عام ١٩٢٦ ٠

الفيتـــافون

كان الفيتافون نظاما معقدا يعتمد على تسجيل الصوت فوق القرص ، قامت بتطويره **معامل بيل للتليفونات** ، التى كانت مؤسسة تابعة لشركة التليفون والتليغراف الأمريكية ، لكن اختراع الفيتافون فى بدايته لم يلق ترحيبا من هوليوود بسبب كراهية أصحاب الصناعة السينمائية آنذاك للانتقال الى عصر السينما الناطقة . فعندما حاول المسئولون فى معامل بيل تسويق هذا النظام الى الاستوديوهات الكبرى فى عام ١٩٢٥ ، قوبلوا بالرفض المهذب ، فيما عدا **شركة افلام « اخوان وارنر » الصغيرة التى قبلت المغامرة بالتحول للسينما الناطقة** ، والتى كانت تعانى من بعض المصاعب المالية آنذاك ، فعلى الرغم من الشائعات التى كانت تقول انها على حافه الافلاس ، فانها فى الحقيقة **كانت تريد أن تخوض مخاطرة التوسع لتستطيع مواجهة المنافسين الكبار** ، مما أدى الى بعض المشكلات فى السيولة المالية لديها ، لذلك فقد فكر المسئولون التنفيذيون بالشركة فى أن التحول للصوت يمكن أن يصبح فى أيديهم **مناورة هجومية وليست دفاعية من أجل تحقيق أهدافهم** . وهكذا قامت شركة « اخوان وارنر » فى أبريل عام ١٩٢٦ ، بدعم مالى من مجموعة جولدمان ساكس المصرفية فى وول ستريت. بتأسيس مؤسسة « فيتافون » والتى بدأت باستعارة حق تأجير نظام الفيتافون ، كما قامت أيضا مقابل ٨٠٠ ألف دولار بشراء حق تأجير هذا النظام من الباطن الى شركات السينما الأخرى ، ولم تكن هذه الشركات تهتم آنذاك بصنع « الأفلام الناطقة » ، بل ان شركة « أفلام وارنر » نفسها لم تكن تفكر فى ذلك ، **وانما كان ما تفكر فيه هو أن الفيتافون يمكن أن يتيح مصاحبة موسيقية متزامنة لكل أفلامها ، مما يشجع دور العرض الصغرى التى لا تستطيع توفير فرقة أوركسترالية على عرض هذه الأفلام** ، وقد قامت شركة « وارنر » آنذاك بتوزيع بيان رسمى على أصحاب دور العرض الصغيرة يؤكد لهم أن « اختراع الفيتافون سوف يتيح لكل عروض الصور المتحركة أن تكون مصحوبة بموسيقى أوركسترالية بصرف النظر عن حجم دار العرض » . ولأن شركة « وارنر » وضعت كل امكاناتها مع نظام الفيتافون ، فقد قررت أن تنظم له حملة دعائية واسعة تبلغ تكاليفها الاجمالية ما يزيد على الثلاثة ملايين دولار ، وهكذا تم العرض الأول لفيلم « **دون جوان** » (١٩٢٦) من اخراج **آلان كروسلاند فى ٦ أغسطس ١٩٢٦** فى قاعة « مسرح وارنر » المكيف ، فى الشارع الثانى والخمسين فى حى برودواى من مدينة نيويورك . وكان هذا الفيلم هو أحدث أفلام جون باريمور التاريخية شديدة الابهار ، والتى تم فيها استخدام نظام الفيتافون لموسيقى أوركسترالية يعزفها أوركسترا نيويورك الفيلهارمونى .

وقد سبق عرض هذا الفيلم الروائي الطويل برنامج امتد ساعة كاملة وتكلف مليون دولار من الأفلام القصيرة الناطقة ، التي رأى فيها الجمهور نجوم أوبرا متروبوليتان وأعضاء أوركسترا نيويورك الفيلهارموني ، وكان يسبق كل ذلك خطبة سينمائية قصيرة يلقيها ويل هيز ــ رئيس المؤسسة الرقابية آنذاك ــ يعلن فيها « بداية عصر جديد في الموسيقى والصور المتحركة » • (كان تحول دور العرض الى نظام تكييف الهواء باهظ التكاليف ، اذ كان يبلغ حوالى ٤٠ ألف دولار لكل دار عرض ، الا أن دور العرض المكيفة قد أصبحت من احدى السمات الأساسية لمعظم دور العرض الأمريكية الكبرى خلال العشرينيات ، وفيما عدا فترة توقف قصيرة خلال الحرب العالمية الثانية ، فان التحول الى نظام تكييف الهواء ظل مستمرا ، حتى ان ثلاثة أرباع دور العرض الأمريكية كانت مكيفة بحلول عام ١٩٥٠ ، **لأن تكييف الهواء كان يمثل عنصر جذب للجماهير خلال شهور الصيف ، وهو ما أدى في النهاية الى أن تكون هذه الشهور هي الموسم الرئيسي لصناعة السينما الأمريكية)** •

لقد كان نظام الفيتافون بحق يمثل طريقة جديدة تماما في اتاحة المصاحبة الموسيقية المتزامنة للأفلام « الصامتة » ، ولقد نجح في هذا نجاحا كبيرا ، فقد استمر برنامج شركة « وارنر » في مدينة نيويورك ثمانية أسابيع ، شاهده خلالها أكثر من نصف مليون شخص دفعوا ما يقرب من ٨٠٠ ألف دولار • كما أن عروضا مماثلة استطاعت أن تحقق أرقاما قياسية أدت الى تراجع مبيعات الأقراص الموسيقية المسجلة في شيكاجو ولوس أنجليس وبوسطن وديترويت وسانت لويس ، وفي العديد من المدن الأوربية ، كما أجمع النقاد على الترحيب بنظام الفيتافون ، ووصفوه بعبارات مثل « خارق في براعته » و « مستحيل تصوره » و « أعجوبة العالم الثامنة » • كما كتب عالم الفيزياء من جامعة كولومبيا مايكل بوبين عن خطبة هيز المصورة أنها « **تمثل أقصى ما يستطيعه العلم في أن يبعث الروح في الجماد** » • ومع ذلك ، فان مستقبل الفيتافون ظل غامضا حتى نهاية عام ١٩٢٦ ، فلم يكن أحد يستطيع أن يقرر آنذاك اذا ما كان الاستقبال الجماهيري الدافيء والترحيب النقدي كانا أمرا عابرا من الاعجاب بسحر هذا الاختراع الجديد ، أم أنه كان يعبر عن اهتمام حقيقي بالأفلام الناطقة ، ولكن كما كتب **المؤرخ هاري جيدولد** كان « شركة وارنر » كانت مضطرة لقبول المغامرة في ألا يكون نظام الفيتافون مجرد بدعة سريعة الزوال ، بينما كانت كل الشركات الأخرى مضطرة بدورها لقبول مخاطرة أن يكون هذا الاختراع بالفعل مجرد بدعة •

فقد كانت كل الشركات الاخرى ـ فيما عدا شركة « وارنر » ـ لديها الأسباب القوية للأمل بأن الحماس والترحيب باختراع الفيتافون سوف يكون عابرا ، لأن الحقيقة أن التحول الكامل للصوت سوف يتطلب مبلغا هائلا من المال ، وربما يؤدى فى النهاية بالصناعة السينمائية الى الانهيار المالى ، فالانتقال الى الصوت سوف يستلزم بناء استوديوهات جديدة مزودة بأجهزة تسجيل صوتى عالية التكاليف • (وطبقا لما يذكره **الكسندر ووكر** فى كتابه عن هذه الفترة ، فان **حلول الصوت كان يعنى بالنسبة لمعظم الاستوديوهات ، ليس مجرد اعادة التجهيز وانما الاحلال الكامل** ، فما أغرى الرواد الأوائل للصناعة للانتقال الى شمس كاليفورنيا وضوئها الغامر ، كان امكانية بنـــاء الاستوديوهات باستخدام الزجاج وحوائط الخشب الرقيق ، بينما تتطلب الاستوديوهات الصوتية الحوائط السميكة من الطوب والمسلح• كما أن الخشب المستخدم لابد أن يمر بمراحل عديدة من التجهيز حتى لا يؤثر فى التسجيلات الصوتية ، بالاضافة الى ضرورة استخدام العزل المطاطى لكل الأبواب • بل ان مواقع التصوير فى الاستوديوهات فى تلك الأيام كان من الضرورى أن تحاط بخندق يبلغ عرضه من جميع الأركان عشرين قدما للتخلص من صدى الصوت) • **كما كان الأمر يتطلب أيضا أن آلافا من دور العرض فى جميع أنحاء البلاد ـ والتى كانت مملوكة حينئذ لشركات الانتاج نفســها ـ يجب أن يتم تجهيزها بمعدات الصوت ، بل ربما تطلب الأمر أيضا تجهيزها بعدة نظم صوتية فى وقت واحد ، حيث ان الصناعة لم تكن استقرت عندئذ على نظام بعينه** • (كان التجهيز باختراع الفيتافون يتكلف عام ١٩٢٧ حوالى ٢٥ ألف دولار لكل دار عرض) • **كما كان التحول للصوت يعنى أيضا أن كل شركة سوف تجد لديها فجاة ركاما هائلا من الأفلام الصامتة التى لا نفع فيها** ، والتى تمثل ملايين الدولارات من رأس المال المستثمر . كما أن الصناعة سوف تفقد جزءا هائلا من السوق الخارجية لأن الأفلام الصامتة كانت تعرض فيها بسهولة بعد ترجمة العناوين الفرعية الى اللغة المحلية ، وهو الأمر الذى كان صعبا فى حالة اضافة الحوار المنطوق الى شريط الصوت • علاوة على ذلك ، فان « **نظام النجوم** » **الذى تاسست عليه السينما الأمريكية وساعدها على أن تبيع بضائعها فى جميع أنحاء العالم ، سوف يقع فى حالة فوضى كاملة عندما يبدأ الممثلون والممثلات فى التحدث بجمل الحوار ، وهم الذين تدربوا فقط على فن التمثيل الصـــامت ،** وهو ما عبرت عنه مجلة فارايانى آنذاك عندما طرحت السؤال : « ماذا يمكن أن يحدث لدور العرض الفخمة المزودة بفرق أوركسترالية عالية التكاليف ، لو كان فى استطاعة كل انسان يملك رأسمال تافها أن يبنى دار عرض صغيرة تقدم لروادها موسيقى رائعة الجمال من خلال الشاشة ؟ » •

باختصار ، فان التحول للصوت كان يشكل تهديدا لكل النظام الاقتصادى لصناعة السينما الأمريكية (والغربية أيضا بالتالى) ، لذلك فقد كان لدى صناعة السينما أسبابها القوية لمقاومة هذا التحول ، من ناحية أخرى فان النجاح الجماهيرى لنظام الفيتافون ، والذى بات مؤكدا فى بدايات عام ١٩٢٧ ، لم يكن من السهل تجاهله ، وهو ما أدى فى فبراير من ذلك العـــام الى اجمـاع المســئولين التنفيذيين فى الشركات الثلاث الكبرى والشركات الخمس الصغرى (والتى سوف نتناولها بالتفصيل فى جزء لاحق) على الاتفاق على تبنى نظام صوتى موحد ، اذا ما اضطروا للتحول فى النهاية الى السينما الناطقة ، وكان هذا هو الاتفاق الذى لدى اخيرا الى ظهـور عـدة منافسين لنظام الفيتافون ، وهو التنافس الذى انتهى بانتصار نظام الصوت على الشريط وليس نظام الصوت على القرص ٠

ومع ذلك ، وحتى ذلك الوقت ، ظل نظام الفيتافون هو أفضل الأنظمة المتاحة فى السوق ، كما أن نجاح برنامج « دون جوان » شجع شركة « وارنر » على الاعلان أن كل أفلامها الصامتة التى سوف تنتجها فى عام ١٩٢٧ سوف تكون مزودة بمصاحبة موسيقية لتكون تلك الدار مزودة بنظام صوتى ٠ وبالفعل فان مؤسسة فيتافون كانت قد استكملت تجهيز ١٥٠ دار عرض بحلول شهر أبريل عام ١٩٢٧ ، أى بمعدل تجهيز اثنتى عشرة دار عرض كل أسبوع ، كما استكملت شركة وارنر فى نفس الشهر بناء أول ستوديو صوتى فى العالم ، الذى بدأ خلال الشهر التالى انتاج وتصوير **الفيلم الذى سوف يؤكد انتصار الفيلم الناطق ويحدد مستقبل الصناعة السينمائية كلها وهو فيلم « مغنى الجاز » (١٩٢٧) من اخراج آلان كروسلاند** ، وعلى الرغم من أن شركة « وارنر » كانت قد قامت بالفعل بتسجيل الصوت المتزامن لأفلامها ، كما أنها قدمت العديد من الأفــلام القصيرة الناطقة منذ أغسطس ١٩٢٦ ، فان « مغنى الجاز » كان البداية الحقيقية لانتاجها المستمر والمنظم للأفلام الروائية المزودة بنظام الفيتافون ، والتى يتم توزيعها وعرضها فى دور العرض المزودة بهذا النظام ٠ لقد كان مخططا لهذا الفيلم أن يكون « الانتصــار الساحق لشركة اخوان وارنر » ، كمـــا ذكرت اعـلانات الدعاية آنذاك ، لذلك قامت الشركة بالاستعانة بنجم مسرح الفودفيل المشهور **آل جولسون** (١٨٨٦ ـ ١٩٥٠) ليكون بطل هذا الفيلم مقابل ٢٠ ألف دولار ٠

كان فيلم « مغنى الجاز » مقتبسا عن احدى مسرحيات برودواى الناجحة ، التى كان يقوم ببطولتها جـورج جيسل (١٨٩٧ ـ ١٩٨١) ، وهى المسرحية التى تتناول قصة عاطفية رقيقة لابن مغنى التراتيل اليهودى الذى يجد نفسه فى حالة صراع بين ديانته وعائلته ومستقبله الفنى كمغن

فى الصالات الموسيقية (تمت اعادة اخراج قصة هذا الفيلم مرتين ، الأولى فى عام ١٩٥٢ من اخراج مايكل كيرتس ، والثانية فى عام ١٩٨٠ من اخراج ريتشارد فليشر . كما تم اقتباسها فى عدد من المسلسلات التليفزيونية) . لقد كان مخططا لهذا الفيلم أن يكون مثل أفلام الفيتافون السابقة ، أى أن يكون فيلما صامتا مزودا بموسيقى متزامنة وبعض الأناشيد الدينية اليهودية ، وسبع أغنيات شهيرة من أداء جولسون ، أى أن **الفيلم كان من المفترض أن « يغنى » أكثر من أن « ينطق »** ، لذلك فان كل الحوار المطلوب يتم عرضه من خلال العناوين الفرعية ، ولكن الذى حدث **خلال تصوير اثنين من المشاهد الموسيقية هو أن قام جولسون بارتجال بعض جمل الحوار التى قرر مسئولو شركة « وارنر » فى نوع من النزق الابقاء عليها ، لكى تعرض فى الفيلم** ، ففى أحد المشاهد الأولى يتحدث جولسون الى جمهوره خلال أدائه لاحدى النمر فى النادى الليلى ، لينطق بالجملة الشهيرة : « **استنوا دقيقة واحدة .... استنوا دقيقة واحدة انتم لسه ماسمعتوش حاجة !** » ، وفى مشهد آخر لاحق كان **يجلس أمام البيانو فى غرفة أمه يتبادل حديثا دافئا معها** استغرق بضع دقائق ، بينما كان يغنى أغنية « السماوات الزرق » . **لقد كانت تلك هى جمل الحوار المنطوقة الوحيدة فى الفيلم ، ومع ذلك فان تأثيرها على الجمهور كان هائلا ،** لقد سمع الجمهور من قبل كلاما منطوقا متزامنا مع الصورة ، ولكنه كان فى كل الحالات كلاما من النوع الذى يمكنك أن تتوقعه سلفا ، وبدون أية مفاجآت ، على نحو ما كانت عليه خطبة هيز القصيرة التى سبقت عرض فيلم « دون جوان » ، لكن الأمر بدا مختلفا مع « مغنى الجاز » ، **فقد ذهب الجمهور لكى يرى جولسون وهو يرقص ويسمعه وهو يغنى ، ولكنه فوجىء به يتحدث على نحو تلقائى ، ويتحاور مع شخصيات الفيلم الأخرى كما يفعل كل الناس فى الواقع العادى** . ان الأمر يبدو كما لو أنك لا « تسمع » جولسون وهو يتحدث ، وانما « تسترق السمع لما يقوله وينطق به » ، وهو ما أحدث صدى هائلا لدى الجمهور الذى كان قد أصابه الملل من السينما الصامتة ، كما أنه أصبح لا مباليا أيضا بأفلام الفيتافون القصيرة ذات الأداء المتوقع . **وهكذا فاذا كنا نقول ان الأفلام « الناطقة » قد ولدت مع « مغنى الجاز » ، فان ذلك ليس بسبب كونه أول فيلم روائى طويل يستخدم الحوار المتزامن ، ولكنه كان أول هذه الأفلام الذى يقوم بتوظيف هذا الحوار على نحو واقعى وبطريقة تبدو عفوية مرتجلة .**

•

لقد أدى اجتماع جولسون واختراع الفيتافون والحوار المتزامن الى أن يحقق « مغنى الجاز » نجاحا عالميا ، ليربح فى الحساب الختامى ما يزيد

على ثلاثة ملايين دولار ، وبنهاية عام ١٩٢٧ ، كان الفيلم معروضا أمام حشد هائل من الجماهير فى كل مدن العالم ، وبدأت شركة « وارنر » بالفعل فى استرداد استثماراتها الكبيرة التى أنفقتها عندما تبنت نظام الفيتافون ، لكن الأكثر أهمية هو أن **نجاح الفيلم قد اقنع شركات هوليوود الكبرى بأن الصوت قد جاء ليبقى فى شكل الأفلام الناطقة** • وطبقا للاتفاق الذى كانت الشركات الخمس الصغرى قو تدصلت اليه ، فقد بدأت هذه الشركات فى محاولاتها للحصول على نظام صوتى خاص بها •

افلام الموفيتون فى شركة فوكس

كانت شركة فوكس فى تلك الأيام شركة صـــغيرة مثل « اخوان وارنر » ، وكانت مثلها أيضا فى رغبتها فى التحول السريع الى الصوت ، ففى عام ١٩٢٧ قام وليم فوكس رئيس الشركة بالحصول بشكل سرى على حق استخدام نظام « الترای ارجون » ، بتســجيل الصـــوت على الشريط ، متضمنا أيضا حق استخدام نظام « الحدافة » ، وذلك مقابل ٥٠ الف دولار • كما كان قد اشترى فى العام السابق حق استخدام نظام أمريكى لتسجيل الصوت على الشريط من اختراع تيودوركيس وأيرل سبونابول ، وهو النظام الذى يشبه كثيرا نظام « فونو فيلم » الذى اخترعه دى فوريست ، أو أنه كان فى الحقيقة يقوم على أســـاس هذا الاختراع ، نتيجة تعاون كل من دى فوريست وكيس فيما بين عامى ١٩٢٢ و ١٩٢٥ ، ولأن وليم فوكس لم يكن يعلم أو يهتم بأمر التعـاون بين فوريست وكيس ، فقد قام بتأسيس شركة « فوكس ــ كيس » فى يوليو ١٩٢٦ من أجل صنع أفلام قصيرة ناطقة من خلال هذا النظام ، لعرضها فى دور العرض الخاصة به تحت اسم « فوكس موفيتون » • (لقد أدى تجاهل فوكس لوجود دى فوريست الى قيام الأخير برفع دعوى قضائية ضد الشركة كسبها بعد عقد كامل ، وهو ما أدى الى انهيـار الشركات الكبرى آنذاك ، وكما سبق القول فانه كان قد باع حق استخدام صمام « الأوديون » الخاص به الى شركة التليفون والتليغراف الأمريكية ليستخدم فى المكالمات التليفونية بعيدة المدى ، وكذلك فى النظم الاذاعية ، وذلك ما بين عامى ١٩١٣ و ١٩١٤) •

كانت « **أفلام الموفيتون** » مجالا لتجارب شركة فوكس طـوال عام كامل ، قبل أن تقدم عرضها الأول فى ٢١ يناير ١٩٢٧ بمدينة نيويورك (أى بعد حوالى ستة أشهر من العرض الأول للفيتافون) ، وذلك ببرنامج من الأفلام القصيرة الناطقة مثل « أغنية من كباريه أسبانى » ، وفيلم روائى قصير بعنوان « كم يساوى ثمن المجد ! » (١٩٢٦) من اخراج راؤول وولش ، بالاضافة الى عدة جرائد سينمائية مثل « مارش طلبة الكلية

العسكرية فى وست بوينت » (٣٠ ابريل) او « اقلاع منطاد ليندبرج فى باريس » (٢٠ مايو) ، كما قامت شركة فوكس أيضا بعرض برنامج طموح فى ٢٥ مايو ١٩٢٧ من ثلاثة أفلام قصيرة ، تتضمن **نمرة حوارية قصيرة يؤديها الممثل الكوميدى شيكسبيل تحت عنوان « جايين علشان يمسكونى » ، ثم الفيلم الروائى الطويل « السماء السابعة » (١٩٢٧) من اخراج فرانك بورزاج** ، والذى يصحب عرضه موسيقى أوركسترالية متزامنة من تاليف ارنو رابى ٠

لكن العرض الذى نال شهرة عالمية وأقنع فوكس بأهمية الأفلام « الناطقة » كان هو خامس عروضها من برامج الفيتافون (فى ١٤ يونيو ١٩٢٧) قبل حوالى أربعة شهور من عرض « مغنى الجاز » ٠ كان عرض شركة فوكس يتضمن كالعادة فيلما روائيا طويلا صامتا مع عدة أفلام ناطقة قصيرة بطريقة الموفيتون ، من بينها **استقبال ليندبرج فى البيت الأبيض ولقاؤه مع الرئيس كوليدج ، وخطبة للزعيم الديكتاتورى الايطالى موسولينى ٠ كانت هذه الأفلام القصيرة التى يظهر فيها أشخاص مشهورون وهم يتحدثون بشكل واضح على الشاشة سببا فى اعجاب ودهشة الجمهور** ، وهو ما أقنع شركة فوكس ومنتج جرائدها السينمائية كورت لاند سميث ، بتأسيس « **سلسلة أخبار موفيتون فوكس** » فى خريف ذلك العام بناء على استجابة الجماهير ٠ وكانت تلك هى **أولى الجرائد السينمائية الناطقة المنتظمة** ، كما أن نجاحها كان هائلا ، وخلال عام واحد كانت شركة فوكس قد أرسلت أطقم التصوير فى أنحاء العالم لاجراء مقابلات سينمائية مع أشخاص مشهورين ، مثل جورج برنارد شو ، والبابا ، لكى تصدر ثلاث أو أربع جرائد سينمائية كل أسبوع ٠

لقد كان وليم فوكس اذن متأكدا من أن عصر الصوت قادم لا محالة ، لذلك قام بالتفاوض لاجراء عقد متبادل بين شركتى « فوكس ـ كيس » و « فيتافون » ، تقوم بمقتضاه كل شركة باستخدام النظم الصوتية والاستوديوهات والفنيين ودور العرض المتاحة لدى الشركة الأخرى ٠ لقد كان ذلك يشبه الغطاء الذى يضمن لكل من شركتى فوكس ووارنر المستقبل فى حالة انتصار نظامى صوتى على الآخر ، بالاضافة الى أن اتحادهما واجتماع مصادرهما يحقق لهما الاستمرار فى وجه أى نظام صوتى منافس قد يصل اليه المنافسون ، ولكن عندما استقرت صناعة السينما على التحول للصوت ، كان على المنافسين أن يذهبوا الى الجانب الذى كان يقف فيه فوكس ووارنر ، لذلك فان عام ١٩٢٧ كان عاما سيئا لكل شركات هوليوود فيما عدا وارنر ، كما كان عام ١٩٢٨ يبدو أكثر

سوءا . فقد كان عدد رواد السينما فى تناقص مستمر منذ عام ١٩٢٦ ، عندما أصيب الجمهور بالملل من التوليفات الجاهزة والمستهلكة لأفلام هوليوود ونجومها المشهورين ، علاوة على أن السيارة والراديو قد أصبحا سلعتين متوافرتين أمام كل عائلة أمريكية منذ بداية العشرينيات ، وهو ما أدى الى نوع من التنافس مع السينما الصامتة على نحو يشبه ما أحدثه التليفزيون من منافسة للسينما الناطقة فى أواخر الأربعينيات والخمسينيات ، ولذلك فانه **بحلول عام ١٩٢٧ كانت الأفلام الناطقة وحدها هى القادرة على اجتذاب الجماهير ، وطبقا لما يقوله المؤرخ السينمائى ريتشارد جريفيث ، فان أسوأ الأفلام الناطقة آنذاك كان يتفوق على أفضل الأفلام الصامتة فى أى قطاع جماهيرى فى أنحاء الولايات المتحدة .**

عملية التحول الكامل الى الصوت

كان جمهور السينما الأمريكى اذن قد اختار بوضوح اضافة الصوت الى السينما بحلول عام ١٩٢٨ ، وكان على الشركات الكبرى أن تذعن لهذا الاختيار أو تنتهى الى الدمار ، لذلك فقد كان على الشركات ، التى أبرمت الاتفاقيات السابقة لاختيار نظام صوتى موحد لها ، أن تدرس امكانية تزويد استوديوهاتها بواحد من الأنظمة الصوتية المتاحة والمتنافسة . فقد كانت شركة « ويسترن اليكتريك » ــ التى كانت ما تزال تقوم بتسويق الفيتافون ــ قد طورت نظاما أكثر تعقيدا لتسجيل الصوت فوق الشريط ، وكانت على وشك توزيعه من خلال احدى شركاتها الفرعية ، كما كانت فوكس مستعدة لتسويق الموفيتون (على الرغم من أن وليم فوكس لم يكن لديه التمويل المالى الكافى لذلك) . كما كانت شركة « آر . سى . ايه » (مؤسسة الاذاعة الأمريكية) تتيح نظاما دقيقا أنتجته شركة « جنرال اليكتريك » ، ويدعى « الفوتوفون » . وبعد صراعات بين الشركات المنتجة للنظم الصوتية استقر الرأى على أن تقوم شركة « اى . آر . بى . آى » (مؤسسة منتجات الأبحاث الكهربائية التابعة لشركة «وسترن اليكتريك») بتزويد شركات باراماونت وليو وفرست ناشيونال و « الفنانون المتحدون » بنظمها الصوتية ، وذلك فى الاتفاق الموقع فى ١١ مايو ١٨٢٨ ، وسرعان ما تبعتها شركات سينمائية أخرى مثل يونيفرسال ، كولومبيا ، تيفانى ــ شتال ، وشركة أفلام هال روش الكوميدية ، وشركة أفلام كريستى الكوميدية ، لذلك فان شركة « آر . سى . ايه » حاولت بدورها أن تثبت وجودها من خلال اعادة تنظيم الشركة بشكل رأسى متكامل ، بهدف الاستغلال التجارى لنظام الفيتافون ، فاندمجت مع شركة للانتاج والتوزيع والعرض ، ومن بينها شركة باتيه ، وكانت تلك هى بداية تأسيس الشركة

الكبرى المعروفة « آر • كيه • أو » • وباختصار ، فان **كل استوديوهات هوليوود ـ طوعا أو كرها ـ كان عليها أن تجهز نفسها بشكل ما للتحول الى عصر الصوت مع حلول صيف عام ١٩٢٨** •

ومع ذلك ، فقد استمرت شركة « **اخوان وارنر** » فى موقع الريادة ، فعلى حين كانت قد أنتجت فى العام السابق فيلمها « **نصف الناطق** » : « **مغنى الجاز** » استمرت فى انتاج **أول أفلامها « الناطق مائة فى المائة »** والذى يحمل عنوان « **أضواء نيويورك** » (١٩٢٨) من اخراج **برايان فوى** ، والذى يدور حول الحدوتة ذات الحبكة المرتبكة التى تحكى عن اثنين من الحلاقين الوافدين من مدينة صغيرة الى نيويورك بحثا عن مستقبل افضل ، لكنهما يتورطان على نحو خطر مع عصابة للتهريب • كان فيلم « أضواء نيويورك » يستغرق عرضه سبعا وخمسين دقيقة فقط ، كما **تم اخراجه على نحو سمج ، ولكن المهم ان اثنين وعشرين مشهدا من بين مشاهده الأربعة والعشرين كانت تحتوى على حوار مسجل ، مما جعله أول فيلم فى تاريخ السينما يعتمد كلية على الكلمة المنطوقة لكى يروى حدوتة ،** ولقد أوضح نجاح هذا الفيلم الهائل لهوليوود أن الأفلام التى تتضمن حوارا منطوقا فى كل أجزائها لم تكن متاحة فقط لأن تقنيات الصوت قد تقدمت ، ولكن أيضا **من المحتم استغلالها لأنها تجذب كتلة هائلة من الجماهير** • وفى الحقيقة أن الأفلام الناطقة (والتى كانت الصحافة السينمائية آنذاك تطلق عليها « المسرحيات المصورة المسموعة ») كانت تجتذب عددا هائلا من الجماهير عند نهاية عام ١٩٢٨ ، لذلك فقد **بدا واضحا للجميع ان السينما الصامتة قد ماتت • لقد كانت تلك ضربة غير متوقعة لصناعة السينما ، لأن الكثيرين فى هوليوود اعتقدوا ان الأفلام الناطقة والصامتة يمكن أن يتعايشا جنبا الى جنب ، أو ان ذلك يمكن ان يحدث على الأقل لفترة ما ، ولكن هوليوود ادركت فجاة أن الجمهور لن يدفع ثمن التذكرة ابدا لكى يرى افلاما صامتة •**

كانت النتيجة هى التحول الكامل نحو الصوت عند نهاية عام ١٩٢٩ ، وهو التحول الذى **احدث تغييرا جذريا على بناء صناعة السينما وممارسة فن السينما** ، سواء فى هوليوود أم فى بقية أنحاء العالم ، ففى هذا العام كانت ثلاثة أرباع الأفلام التى أنتجتها هوليوود تعرض مصحوبة بنوع ما من الصوت المسجل ، كما أن « الكتاب السنوى للأفلام » لعام ١٩٢٩ يوضح قائمة تتضمن ٣٣٥ فيلما روائيا طويلا ذات حوار كامل ، وخمسة وتسعين فيلما روائيا تحتوى على مزيج من الحوار والعناوين الفرعية المكتوبة ، و ٧٥ فيلما روائيا ذات موسيقى تصويرية ومؤثرات صوتية • وفى الحقيقة أن الأفلام من هذين النوعين السابقين كانت فى الأصل

افلاما صامتة تم اضافة نوع ما من الصوت اليها على نحو متعجل لتتواءم مع احتياجات الجماهير ، وكانت تلك هى الطريقة المعتادة لانقاذ العديد من الأفلام الصامتة عالية التكاليف التى تم انتاجها فى عام التحول الى الصوت ٠ كما قامت هوليوود أيضا بتوزيع ١٧٥ فيلما روائيا صامتا فى عام ١٩٢٩ ، بغرض العرض فى دور العرض بالمدن الصغيرة التى لم تكن مجهزة بعد بمعدات للصوت (وهو التجهيز الذى كان يتكلف آنذاك بين ٨٥٠ ألف دولار و ٢٠ ألف دولار طبقا لسعة دار العرض ، ولاستخدام نظام صوتى بعينه) ، ولكن **عندما أوشك هذا العام على الانتهاء كانت جميع دور العرض الأمريكية تقريبا ـ بصرف النظر عن حجمها ـ مزودة بتجهيزات صوتية** ؛ فلقد زاد عدد دور العرض المزودة بهذه التجهيزات حوالى خمسين ضعفا ما بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٩ ٠ وكما يكتب المؤلف الكسندر ووكر عن هذه الفترة : « ان تاريخ أية صناعة لم يشـــهد هذا التحول شديد السرعة فى اعادة التنظيم والتجهيز ، حتى انهـا بدت أسرع من حـالة الطوارىء الحربية » ٠ ومع ذلك فان التحول تم على نحو منظم ومخطط ، حيث قامت « **أكاديمية الفنون والعلوم السينمائيـة** » بدورها فى اتاحـة تبادل المعلومات ، لتكون مصدرا رئيسيا **للتخطيط فى الصناعة السينمائية** ، فقد قامت هذه الأكاديمية ـ التى تأسست فى مايو ١٩٢٨ ـ **بعقد حلقات دراسية مكثفة لكل التخصصات فى الشركات ، كما تم انشاء لجان خاصة لمساعدة الاستوديوهات فى حل المشكلات التقنية ، والتعامل مع أى خلافات او نزاعات بين الاستوديوهات السينمائية وشركات النظم الصـوتية ٠ لقد بلغت تكاليف هذا التحول رقما مذهلا ، مما اضطر الاستوديوهات لاقتراض مبالغ هائلة من المال من مصارف « وول ستريت »** ، فلقد قدر وينفيلد شيهان ـ المدير العام لشركة فوكس ـ أن هوليوود قد قامت بحلول يوليو ١٩٢٩ باستثمار ما يزيد على ٥٠ مليون دولار فى عمليـات التغيير ، الا أن الرقم النهائى سوف يزيد عن ذلك بمقدار ٣٠٠ مليون دولار ، وهو رقم يبلغ أربعة أضعاف تقديرات التسويق للصناعة السينمائية كلها فى خلال العام المالى ١٩٢٨ ، ولقد اقترضت الاستوديوهات الجزء الأكبر من تلك الأموال من مؤسستين ماليتين من أكبر المؤسسات فى تلك الفترة ، وهما **مجموعة مورجان ، ومجموعة روكفلر** ـ اللتان كانتا تسيطران أيضا على شركتى « ويسـترن اليكتريك » و « آر ٠ سى ٠ ايه » ٠ وبذلك **تدعم التحالف بين هوليوود** و « **وول سـتريت** » الذى بدأ فى أوائـل العشرينيات ، وما يزال أكثر وضوحا حتى اليوم ، وكما يلاحظ المؤرخ آرثر نايت فان **ممثلى هذه المؤسسات المالية جلسوا سريعا على قمة مجالس ادارة شركات الصناعة السينمائية ، ليحددوا لها السياسات ، وليمنحوا**

مهندسى الصوتيات سلطة كبيرة • وهم المهندسون الذين أتوا لتوهم من عالم صناعة التليفون أو البث الاذاعى ، ولم يكونوا يعرفون شيئا عن السينما •

ومع ذلك ، فان حجم الاقتراض الهائل ما بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٢٩ قد أدى أيضا الى أرباح هائلة خلال هذا العام ، فقد ارتفع عدد رواد السينما كل أسبوع من سبعين مليونا فى عام ١٩٢٧ الى تسعين مليونا فى الأسبوع ، مع زيادة قيمة التذكرة أيضا بنسبة ٥٠٪ ، وعلى سبيل المثال فان شركة وارنر قد عانت من عجز مالى فى عام ١٩٢٧ يقدر بمليون دولار ، بسبب الاستثمارات الكبيرة فى تجهيزات استوديوهاتها بنظام الفيتافون ، لكنها حققت مليونى دولار من الأرباح خلال عام ١٩٢٨ ، وما يزيد على ١٧ مليون دولار فى عام ١٩٢٩ ، عندما كانت الشركة تدير أيضا حوالى ٥٠٠ دار عرض ، بعضها من شركة « فرست ناشيونال » التى كانت منذ عامين فقط احدى الشركات الثلاث الكبرى ، ولم تكن وارنر قادرة على منافستها ، وهكذا أصبحت شركة وارنر لمدة عقد كامل واحدة من أقوى الشركات فى هوليوود • على نحو مماثل استطاعت شرعة فوكس تحقيق أرباح هائلة فى عام ١٩٢٩ ، مما جعلها قادرة على أن تبنى استوديو جديدا بكل تجهيزات الصوت تكلف عشرة ملايين دولار • كما استطاع وليم فوكس نفسه أن يدفع خمسين مليون دولار ليصبح شريكا فى شركة « ليو » ويملك حق الادارة (وهى الشركة التى كانت تملك « م • ج • م • ») ، كما دفع أيضا عشرين مليون دولار أخرى لكى يصبح شريكا بنسبة ٤٥٪ فى شركة جومون البريطانية التى كانت من أكبر الشركات الانجليزية القائمة بالانتاج والتوزيع والعرض (لقد أراد فوكس بذلك أن يضع يده على صناعة السينما فى أمريكا والعالم الغربى ، وبالفعل فان « مؤسسة فوكس — ليو » أصبحت فى خلال عدة شهور أكبر الشركات السينمائية فى العالم ، لكن كل ذلك الطموح انهار خلال عام من بدايته ، عندما قامت وزارة العدل الأمريكية باصدار أوامر الى فوكس بالابتعاد عن شركة ليو وذلك لأن الرئيس المنتخب الجديد هوفر كان صديقا حميما للويس • ب • ماير الذى خسر الكثير من المال بسبب اتفاقية فوكس وليو • وفى نفس الوقت انهارت سوق الأوراق المالية ، وتوقفت صفقة جومون البريطانية ، واضطر فوكس الى أن يبيع حصته من الأسهم لدى ليو بخسارة تقدر بحوالى ٣٠ مليون دولار • وفى عام ١٩٣١ ، تم طرد فوكس من شركته بسبب تحالف المسئولين التنفيذيين وأصحاب الأسهم ضده ، مما أدى فى النهاية لاعلان افلاسه فى عام ١٩٣٦ • وبسبب محاولته رشوة أحد القضاة ، حكم عليه بالسجن لمدة عام فى عام ١٩٤٣ ، ليقضى نصف

العقوبة ويتقاعد بعدها مكتفيا بأرباحه من حق توزيع بعض الافلام الناطقة التى سبق له أن أنتجها) .

كما أن شركة باراماونت استطاعت أيضا فى عام ١٩١٩ أن تنشىء لنفسها شبكة اعلامية لتوزيع الأفلام ودور العرض ، وتملك نصف شركة « كولومبيا للنظام الاذاعى » (سى . بى . اس) ، وتقدم أيضا على محاولة الاندماج مع شركة وارنر . ولو كانت الأمور قد سارت فى طريقها المعتاد ، فان صناعه السينما كانت قد انتهت الى أن يتقاسمها كل من شركتى « باراماونت ـ فيتافون » و « فوكس ـ ليو » داخل الســـوق الناطقة بالانجليزية ، ولكن وزارة العدل فى حكومة الرئيس هوفر تدخلت لمنع تكوين هذه الشركات . أما الشركات الأخرى فكانت قد حققت بدورها أرباحا مضاعفة بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣٠ بسبب هوس الجمهور بالأفلام الناطقة . **وقد يكون حقيقيا أن السبب الوحيد الذى ساعد هوليوود على الاستمرار خلال فترة الكساد الكبير (الذى بدأ بانهيار سوق الأوراق المالية فى أكتوبر ١٩٢٩) كان هو حلول عصر الســـينما النـــاطقة .** وفى هذا الصدد أشار المؤرخ كينيث ماك جوان بذكاء الى أنه « **لو أن المنتجين انتظروا حتى أكتوبر ١٩٢٩ ـ وقد كانوا يخططون لذلك بالفعل فيما عدا شركة وارنر وشركة فوكس ـ فان انتقالهم للسينما الناطقة سوف يكون مستحيلا لمدة عشرة أعوام أخرى ، بل ربما أدى الأمر الى افلاسهم التام قبل حلول عام ١٩٣٢** » .

عندما بدأت آثار الكساد الاقتصادى فى التأثير على هوليوود فى عام ١٩٣٢ ، كانت السينما الصامتة قد أصبحت أثرا من آثار الماضى البعيد ، وكان قد تم توحيد المواصفات القياسية العالمية للنظم الصوتية فى عام ١٩٣٠ ، **لينتصر نظام الصوت فوق الشريط على نظام الصوت فوق القرص ، بفضل جودته العالية ، وقدرته على تحقيق التزامن الدقيق ، كما أن نظام الصوت فوق الشريط قد أثبت قدرا أكبر من المرونة للتسجيل فى موقع التصوير ، كما بدا واضحا فى شريط الصوت الطبيعى لفيلم شركة فوكس « فى أريزونا القديمة » (١٩٢٨) من اخراج راؤول وولش ، والذى كان أول الأفلام الناطقة التى يتم تصويرها خارج الاستوديو** . وقد أتاحت أرباح شركة وارنر الوفيرة من أفلام الفيتافون أن تتحول الشركة للنظم الصوتية الكاملة بدون أية مخاطرة ، ومن المفارقات الســاخرة أن لى دى فوريست كان قد أنفق حوالى ٢٠٠ ألف دولار من أمواله الخاصة لكى يطور نظام الصوت فوق الشريط الذى تبنته هوليوود فى النهاية ، لكنه لم يكن يملك مصادر الدعاية لنظامه ، بينما استطاعت هوليوود أن تسرق

اختراعه وتحقق منه الأرباح الهائلة ، مما أدى به الى مقاضـــاة هذه الشركات ، وتستمر القضية تسع سنوات كاملة ، ليحصل على تعويض قدره ١٠٠ ألف دولار ، وهو تعويض اضطر دى فوريست للمزيد من الاقتراض لكى يدفع باقى المصروفات القضائية ، لكنه على الأقل استرد حقه فى أن يصبح المخترع الحقيقى للنظام الصوتى الذى غير المعطيات الجمالية للسينما تغييرا كاملا ٠

حلول عصر اللـــون

فى الوقت الذى دخل فيه الصـــوت الى فن السينما كانت هناك محـــاولات مماثلة لادخال نظـام يحقق اللون الطبيعى فى الصــــورة الفوتوجرافية ، كما أن **اللون مثل الصوت أيضا كان عنصرا من عناصر التجربة السينمائية منذ وقت طويل** ، فخلال الفترة المبكرة للسينما كانت هناك محاولات واسعة الانتشار **للتلوين اليدوى** للشرائط السينمائية ، وخاصة وأن الأفلام كانت قصيرة جدا مما جعل الأمر ممكنا من الناحية الاقتصادية ، وعلى سبيل المثال فقد قام **ميلييس** بتوظيف احدى وعشرين سيدة فى استوديوهات مونتربيه للقيام بالتلوين اليدوى ــ كل كادر على حدة ــ لبعض من أهم أفلامه المبهرة ، كما أن **اديسون** كان يقوم على نحو منظم **بصبغ بعض أجزاء أفلامه** (على نحو ما نرى فى مشهد انفجار البارود فى فيلم « **سرقة القطار الكبرى** » (١٩٠٣) من اخراج بورتر)، وعندما أصبح من الضرورى فى عام ١٩٠٥ أن يزيد طول الأفلام ، وعدد النسخ المطلوبة للتوزيع على دور العرض ، اخترع **شارل باتيه** طريقة آلية تدعى « باتيه كلر » (وأعيد تسميتها باسم « باتيه كروم » فى عام ١٩٩٢) ، وهى طريقة تعتمد على ألواح منقوبة **بطريقة الاستنسل** لاتاحة التلوين بطريقة آلية على كل كادر لكى تتطابق هذه الثقوب مع المناطق المطلوب تلوينها بستة ألوان متاحة ، وعندما يكون شريط الاستنسل معدا بطول الفيلم كله ، يتم وضعه فوق النسخة المطلوب تلوينها ليمرا معا داخل آلة خاصة بسرعة ٦٠ قدما كل دقيقة ، لتعاد نفس العملية مع نفس النسخة بشرائط استنسل جديدة مطابقـة للون الآخـــر المراد تلوين الفيلم به ، وبحلول عام ١٩١٠ كان لدى اخوان باتيه ما يزيد على خمسمائة عاملة فى مصنع التلوين بطريقة الاستنسل (كما قام جومون باستعمال نظام مشابه فى عام ١٩٠٥) ، وأصبحت تلك الطريقة شائعة فى كل أنحاء أوربا خلال الثلاثينات ٠ أما فى الولايات المتحدة ، فقد كانت هناك طريقة أخرى للتلوين تم تسجيلها فى مدينة سانت لويس عام ١٩١٦ ، اشترك فيها

فنان الحفر ماكس هاند شيجل ، والمصور الفوتوجرافى ألفين وايكوف – وهى الطريقة المعروفة باسم **عملية هاند شيجل** – والتى تعتمد على استخدام لوح محفور بطريقة **الليثوجرافيا** يتيح التلوين بثلاثة ألوان ، يمكن استخدامه آليا لأفلام ذات ميزانيات هائلة مثل « **جوان – المرأة** » (١٩١٧) من اخراج **سسيل دى ميل** ، و « **التجشع** » (١٦٢٤) و « **الأرملة الطروب** » (١٩٢٥) من أخراج **أريك فون ستروهايم** ، و « **شبح الأوبرا** » (١٩٢٥) **لروبرت جوليان** ، و « **الاستعراض الكبير** » (١٩٢٥) من اخراج **كينج فيدور** .

وعندما أصبحت السينما صناعة عالمية كبرى خلال العشرينات ، فان الاحتياج لانتاج كميات كبيرة من النسخ أدى الى تطور طرائق الصبغ والتلوين ، والتى كانت تعتمد فى جوهرها على طرائق التلوين الآلى فى مرحلة تالية ، ومنفصلة تماما عن مرحلة التصوير الفوتوغرافى نفسه ، كانت **طرائق الصبغ** هى الأكثر ذيوعا ، وهى التى تعتمد على **نقع النسخة الموجبة من الفيلم بالأبيض والأسود فى محلول من الصبغة** التى يتباين لونها **طبقا لطابع المشهد أو الديكور الذى يدور فيه** . (كانت هناك صبغات متاحة تحمل أسماء تجارية عشوائية وغريبة توحى على نحو ما بالطابع الذى تحاول الايحاء به ، ومن بين هذه الأسماء « **الأخضر الزرعى** » ، « **السماوى** » ، « **الليلى** » ، « **الأرجوانى** » ، « **الزهرى** » ، « **القرنفلى** » ، « **الجحيم** » ، « **الفضى** » ، « ضوء النار » ، « **الخوخى** » و « **أشعة الشمس** ») . لقد كانت طريقة الصبغ تؤثر فقط على الجزء الأسود من الصورة والذى يحتوى على مادة الفضة ، تاركة بقية الصورة شفافة ، أى أنها كانت تعتمد على المعالجة الكيميائية للفضة لتحويلها الى أملاح فضة ملونة ، لذلك فانه **على الرغم من أن طريقة الصبغ تتيح لونا منتظما ومتسقا ، الا أنها لا تؤثر الا على المناطق الرمادية أو السوداء من الصورة** . لكن كانت هناك محاولات **للصبغ المزدوج** يمكن أن تحقق مؤثرات لونية أكثر تعقيدا ، لكى نرى مثلا السماء الزرقاء مصحوبة بغروب برتقالى ، وهكذا فان من ٨٠ الى ٩٠٪ من **الأفلام الأمريكية كانت منذ بداية العشرينات ملونة على نحو ما** ، على الأقل فى بعض مشاهدها ، وان ظلت الألوان تبدو مصطنعة على نحو ملحوظ ، كما أن **حلول عصر الصوت** ، والتسجيل فوق شريط السليولويد، قد أدى الى صعوبات جديدة ، حيث ان **الصبغات قد تؤثر على شريط الصوت ذاته** ، وهو ما جعل شركة « ايستمان كوداك » تحاول التوصل بسرعة الى حل لهذه المشكلات ، فتوصلت فى عام ١٩٢٩ الى **شريط السونوكروم** ، **وهو شريط سليولويد حساس بالأبيض والأسود ، متاح أصلا بأصباغ**

متعددة تطابق تلك الأصباغ المستخدمة بالطريقة المعتادة (أى أن عملية الصبغ كانت تتم قبل التصوير لا بعده ، كما كان على الفنان السينمائي أن يختار الفيلم الخام بالصبغة الملائمة التى يريد بها تحقيق مؤثرات خاصة) ، **ولكن التطور فى مجال التصوير السينمائى الملون كان يسير** بخطى سريعة لتحقيق حاجة السينما للأفلام الملونة • (على الرغم من تحقيق التطور الهائل فى هذا المجال ، فان بعض الفنانين كانوا يختارون بين الحين والآخر **العودة الى طريقة الصبغ** لتحقيق مؤثرات تعبيرية معينة • فخلال الثلاثينات والاربعينات ، كانت أفلام الويسترن تستخدم الفيلم الخام المصبوغ باللون البنى لكى توحى بطابع الصور الفوتوغرافية القديمة ، كما أن أفلاما مهمة استخدمت نفس الصبغة لتحقيق هذا الهدف ذاته مثل « **جاء المطر** » (١٩٣٩) من اخراج **كلارنس براون** ، و « **عن الفئران والرجال** » (١٩٣٩)من اخراج **لويس مايلستون** ، و « **شقة تورتيللا** » (١٩٤٢) **لفيكتور فليمنج** • كما قام المصور السينمائى **ديفيد سلزنيك** باستخدام **الصبغة الخضراء لمشهد العاصفة** لفيلم « **صورة جينى** » (١٩٤٨) ، **والصبغة الحمراء لمشهد النار ، واللون العنبرى للمشهد العاطفى** الختامى لفيلم « **جويونج العظيم** » (١٩٤٩) • كما أن بعض أفلام الخيال العلمى فى فترة ما بعد الحرب كانت تعود أحيانا لطريقة الصبغ مثل **القرمزى الأزرق لمشهد المريخ** فى فيلم « **الصاروخ** » (١٩٥٠) ، **والأخضر للعالم المفقود** فى فيلم « **القارة المفقودة** » (١٩٥١) • وهناك أيضا مخرجون كبار استخدموا الطريقة ذاتها ، مثل **ألفريد هيتشكوك** الذى استخدم **اللون الأحمر البرتقالى فى مشهد الانفجار** من فيلم « **المسحور** » (١٩٤٥) ، و **الأحمر الغامق لكى يوحى بالمرض النفسى** فى فيلم « **مارنى** » (١٩٦٥) • بالاضافة الى الاستخدام الرائع لهذه الطريقة فى فيلم « **ظلال الأسلاف المنسيين** » (١٩٦٤) **لسيرجى باراجانوف**) •

كان على السينما اذن أن تصل لطريقة يتم بها التصوير الفوتوغرافى الملون على نحو مباشر وعملى عندما تسقط موجات الضوء على شريط الفيلم الخام ، وقد اعتمدت هذه الطريقة على الأسس التى وضعها عالم الطبيعة الاسكتلندى **جيمس ماكسويل** (١٨٣١ ــ ١٨٧٨) ، والتى توصل اليها فى عام ١٨٥٥ ، وقام بعرضها على المعهد الملكى فى لندن فى عام ١٨٦١ ، فقد كان معروفا آنذاك أن الضوء يتألف من طيف من عدة أطوال موجية مختلفة ، تدركها العين على أنها ألوان مختلفة عندما تسقط هذه الموجات ، فتنعكس أو يتم امتصاصها على الأشياء الطبيعية • لقد كان ما اكتشفه ماكسويل ، أن **كل الألوان الطبيعية فى هذا الطيف يتم تكوينها عن طريق المزج بين ثلاثة ألوان أساسية ــ الأحمر والأخضر والأزرق ــ والتى ينتج**

عن امتزاجها جميعا اللون الأبيض ، لهذا فان أى لون يمكن الحصول عليه اما بطريقة « الجمع » بين مقادير مختلفة من هذه الألوان الاساسية الثلاثة ، أو عن طريق « طرح » مقادير مختلفة من الألوان الأساسية الثلاثة من اللون الأبيض ، وهاتان الطريقتان : الجمع والطرح ، هما الطريقتان المستخدمتان للحصول على الألوان فى السينما من خلال استخدام الفيلم الخام الملون •

قام **تشارلز ايربان** باستخدام **طريقة « الجمع »** بين لونين متعاقبين فى طريقة **الكينيما كلر** ، وهى أول الطرائق التى نجحت فى تطبيق أسس ماكسويل ، وقد اعتمدت على المحاولات التى قام بها **ج• أ• سميث** الذى ينتمى الى **مدرسة « أفلام برايتون »** ، والذى اكتشف عام ١٩٠٦ انه يمكن **الحصول على مدى واسع من الألوان باستخدام الجمع بين اللونين الأحمر والأخضر فقط ، يماثل تقريبا نفس المدى من الألوان التى يمكن الحصول عليها باستخدام الألوان الثلاثة الأساسية** ، (وهو ما قد يتناقض نظريا مع النظرية الكلاسيكية فى اللون ، ومع ذلك فان من الممكن استخدامه عمليا على نحو ما مثلما حدث فى أول بث تليفزيونى ماون فى عام ١٩٥١) ، لهذا قام المستثمر الأمريكى تشارلز ايربان (١٨٧١ ــ ١٩٤٢) بشراء حق استغلال هذا الاكتشــاف ليقدمه أمام الجمعية الملكية للفنون فى ٩ ديسمبر ١٩٠٨ باسم « كينيما كلر » ، ليبدأ مع سميث الاستغلال التجارى لهذه التقنية بتأسيس « **شركة كينيما توجراف** » بالألوان الطبيعية ، والتى عرضت على نحو متفرق فى لندن ونوتنجهام وبلاكبــول • ولكن ايربان بدأ منذ أبريل ١٩١١ فى اتاحة برامج كاملة من **الشرائط التسجيلية بطريقة الكينيما كلر** ، مثل تتويج الملك جورج الخامس ، لكن أكثر أفلام هذه النوعية نجاحا وابهارا كان فيلم « حفل هندى فى دلهى » (١٩١٢) ، الذى يمتد زمن عرضه الى ساعتين ونصف وتم تصويره فى الهند تحت ادارة ايربان بطاقم من المصورين يبلغ ثلاثة وعشرين مصورا • وبحلول عام ١٩١٣ ، كانت أفلام الكينيما كلر يتم عرضها بشكل منتظم فى ثلاثة عشر بلدا بينها الولايات المتحدة ، التى تأسست فيها شركة كينيما كلر أمريكا فى عام ١٩١١ ، كما أن ايربان أرسل بالمصورين التابعين له فى جميع أنحاء العالم ليتمكن من عرض فيلمين أو ثلاثة كل أسبوع ثم تصويرها فى البلدان المختلفة •

ولكن نظام الكينيما كلر وصل الى طريق مسدود بحلول عام ١٩١٥ ؛ بسبب حكم قضائى فى التنافس مع بعض شركات أخرى ، كما أن صعوبات أخرى قد أثرت على هذا النظام ، اذ ان الجمهور كان شغوفا بالأفلام

الروائية ، بينما كانت الشركة مهتمة فقط بالأفلام التسجيلية ، بالاضافة الى مشكلات تقنية موجودة فى النظام نفسه ، من بينها حدوث هالات ضوئية حول الأشياء المتحركة ، بالاضافة الى ضعف واضح فى تسجيل اللون الأزرق • ولكن تجربة ايربان قد أثبتت على أية حال أن **هناك سوقا هائلة موجودة فى العالم كله يمكنها أن تستوعب الأفلام الملونة** ، وبالفعل فان نظام الكينيما كلر لم يجد منافســـا حقيقيا حتى بدأ نظـام **التكنيكلر خـــلال العشرينيـــات** ، وهو الذى يعتمد على **طريقة « طرح » لونين من اللون الأبيض** (على العكس من الكينيما كلر التى اعتمدت على « الجمع » بين لونين) •

لكن كان المجال مفتوحا أيضا أمام العديد من الطرائق الأخرى لانتاج اللون ، مثل **طريقة الجمع بين ألوان ثلاثة** ، **المعروفة باسم كرونو كروم** ، التى توصلت اليها شركة جومون فى عام ١٩١٢ ، وهى الطريقة التى تستخدم **كاميرا ذات ثلاث عدسات** (وبالمثل فان **آلة العرض كانت مزودة بعدســـات مماثلة**) ، كما كانت هناك **طريقة السينيكروم** (١٩١٤) **وبريتيش رايكول** (١٩٢٩) ، وهما طريقتان تعتمدان على **الجمع بين لونين** فى مرحلة واحدة ، وفيها يتم تزويد عدسة الكاميرا بنظام من المنشورات الزجاجية التى تقوم بتقسيم شعاع الضوء الى مجموعتين حمراء وخضراء ، مما يتيح تعريض شريط الفيلم الخام لهذين اللونين مباشرة ، ليمكن رؤيتهما بطريقة الجمع من خلال آلة العرض وكأن أحدهما قد طبع فوق الآخر • وفى النهاية أثبتت **طرائق « الجمع » أنها شديدة التعقيد ومكلفة وغير دقيقة** ، حتى انه لا يمكن استخدامها **على نحو تجارى لتحويل السينما** الى عصر اللون ، مما أتاح الفرصة أمام نظام **تكنيكلر الجديد الذى أثبت نجاحا كبيرا** ، ويســـتخدم شريطين من الأفلام الخام ، كما يعتمد على **طريقة « طرح » الألوان** من الطيف الأبيض •

تأسست « **موسسة تكنيكلر** » خلال عام ١٩١٥ فى بوسطن باشتراك كل من دكتـــور هربرت كالموس (١٨٨١ ـ ١٩٦٣) ودكتور دانييل كومستوك وبيرتون ويسكون • (كان الاثنان الأولان زميلين فى معهد التكنولوجيا بولاية ماساتشوستس ، وكان العـديد من موظفى الشركة طلابا فى هذا المعهد ، ولقد أقر كالموس فيما بعد أن مقطع « تك » فى مصطلح « تكنيكلر » يشير الى معهد « التكنولوجيا » المذكور) • كان الثلاثة قد أقاموا فى الفترة السابقة مؤسسة للاستشارات الصناعية ، لكنهم قرروا أخيرا استغلال **نظام الجمع بين لونين** يتم فيه استخدام مناشير ضوئية تقوم بتقسيم شعاع الضوء الى مجموعتين حمراء وخضراء ، تسقطان على شريط الفيلم الحساس وتنطبعان عليه ، وعند عرضهما فى آلة العرض

يمتزجان مرة أخرى لينتج اللون الأصلي عن امتزاجهما • وقامت الشركة بانتاج فيلم واحد باستخدام هذا النظام وهو « **الخليج الذى بيننا** » (١٩١٧) من اخراج **ارفين ويلات** ، ولكن فشل الفيلم جعل كالموس يقرر التخلي عن تلك الطريقة للجمع بين الألوان ، **وتبنى طريقة « طرح » بعض الألوان** من طيف الضوء الأبيض • كان هدفه هو تسجيل اللونين معا على الفيلم الحساس الموجب ، لكي يتخلص من طريقة اعادة مزج الألوان في آلة العرض (وهو ما كان يتطلب آلات عرض من نوع خاص) ، وكان النظام الجديد ـ الذى تم تسجيله في عام ١٩٢٢ ـ يستخدم كاميرا تقوم بتقسيم الضوء من أجل انتاج شريطين للفيلم الخام السالب (يختص أحدهما بطبع اللون الأحمر والآخر للون الأخضر) ، ليتم طبع كل نسخة موجبة منهما على حدة فوق فيلم حساس من انتاج كوداك ، يتمتع بقدر أكبر من سمك المادة الحساسة المفرودة على الشريط ، ثم تعالج هاتان النسختان الموجبتان كيميائيا لازالة الفضة الزائدة ليتكون ما يشبه الشريط الذى يشبه « الحفر البارز » من مادة الجيلاتين ، ويتم صبغ احدى النسختين باللون البرتقالي الأحمر والأخرى باللون الأخضر ، وأخيرا يتم لصق النسختين معا للعرض في آلة عرض من النوع العادى •

أثار هذا الابتكار الجديد رجال صناعة السينما ، حتى ان مؤسسة « ليو » تقدمت لانتاج **أول فيلم بطريقة التكنيكلر وهو « ضريبة البحر »** (١٩٢٢) من اخراج **تشستر فرانكلين** ، والذى أشرف على تصويره جوزيف شينك ، وتم عرضه من خلال شركة مترو ، لينال الفيلم نجاحا كبيرا ، فيحصد ما يزيد على ٢٥٠ ألف دولار من الأرباح (كان نصيب شركة تكنيكلر منها حوالى ١٦٥ ألف دولار) ، مما **أكد للجميع أن طريقة تكنيكلر في « طرح » الألوان قد حققت القدرة على استخدامها تجاريا ، على الرغم من تكاليفها العالية** (فقد كانت شركة تكنيكلر تأخذ ٢٠ سنتا لكل قدم من كل نسخة مطبوعة لديها) ، وبدت تلك الطريقة في « لصق » النسخ الموجبة طريقة عملية ناجحة يمكن استخدامها في المشاهد الملونة في العديد من الأفلام المهمة ما بين عامى ١٩٢٣ و ١٩٢٤ ، فاستخدمتها شركة باراماونت في فيلم « **الوصايا العشر** » (١٩٢٣) من اخراج **سيسيل دى ميل** ، واستخدمتها شركة فيرست ناشيونال في فيلم « **الهة الحب** » (١٩٢٤) من اخراج **جورج فيتز موريس** ، وكذلك شركة « م·ج·م » في فيلم « **الأرملة الطروب** » (١٩٢٥) من اخراج **فون ستروهايم** ، بالاضافة الى عدة أفلام ملونة كاملة ، فأنتجت شركة لاسكى فيلم « **المتجول في الأرض الخراب** » (١٩٢٤) من اخراج **ايرفين ويلات** ، كما أنتج دوجلاس فيربانكس فيلم « **القرصان الأسود** » (١٩٢٦) من اخراج **ألبرت باركر** •

ومع ذلك فقد **طورت شركة تكنيكلر طريقتها** فى عام ١٩٢٨ ، حيث لا يتم الاكتفاء بلصق النســختين الموجبتين المصبوغتين باللون ، وانما تستخدمان بعد لصقهما لطبع نسخة ثالثة مســتقلة ، وذلك **من خلال « تشرب » أو امتصاص هذه النسخة الأخيرة للصبغات من فوق النسختين الموجبتين** ، حيث تتسلل هذه الصبغات الى الطبقة الجيلاتينية فوق شريط الســليولويد • ولقد أصبحت طريقة الامتصــاص هى طريقة تكنيكلر المعتمدة منذ عام ١٩٢٨ وحتى السبعينيات ، وكان من مزاياها التخلص من طريقة « لصق » النسختين الموجبتين ، وهو ما كان **يتيح على نحو عملى انتاج نسخ عديدة** ، مما زاد من امكانية استخدام هذه الطريقة على نحو اقتصــادى •

جاء هذا الابتكار الجديد لشركة تكنيكلر فى نفس الوقت الذى حل فيه عصر الصوت فى السينما ، مما زاد من فرصة ازدهار ونمو هذا الابتكار على نحو واسع ، وكان السبب الرئيسى فى ذلك هو أن **الطريقة القديمة فى صبغ وتلوين شرائط السليولويد كانت تفسد شريط الصــوت الضوئى** • وعلى الرغم من أن تلك المشكلة تمت مواجهتها على نحو ما عن طريق انتاج شريط الســونو كروم فى عام ١٩٢٩ ، من خلال شركة « ايستمان كوداك » ، الا أن طريقة التكنيكلر كانت قد ثبتت أقدامها خلال العام السابق ، عندما كانت متاحة وحدها فى أكثر الأعوام حسما فى تاريخ السينما • علاوة على ذلك ، فان **العديد من الأفلام الناطقة الأولى كانت أفلاما موسيقية ، وهو النمط ذو الطبيعة الخيالية والمبهرة التى كانت تتلاءم تماما مع ضرورة استخدام اللون فى انتاجها** • (طبقا لما يذكره المؤرخ جورهام كيفديم ، فان الأفلام الغنائية كانت تمثل نسبة عالية من الانتاج ما بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، فبالنسبة للأفلام الملونة كان هناك ١٤ فيلما موسيقيا من بين السبعة عشر فيلما الملونة التى تم انتاجها بالاضافة الى ثلاثة وعشرين فيلما موسيقيا من أربعة وثلاثين فيلما بالأبيض والأسود ، والتى تحتوى على بعض المشاهد الملونة) • وفى الحقيقة أن طريقة تكنيكلر الجديدة قد بدأ استخدامها فى بعض مشــاهد فيلم « **لحن برودواى** » (١٩٢٧) من اخراج هارى بومونت ، وفيلم « **اغنية الصحراء** » (١٩٢٩) من اخراج **روى ديل روث** ، كما كانت أول الأفلام الملونة الكاملة الناطقة من انتاج شركة وارنر وهى « **فلنبدأ العرض** » (١٩٢٩) من اخراج **آلان كروســلاند** ، و « **الباحثون عن الذهب من برودواى** » (١٩٢٩) من اخراج **روى ديل روث** ، ولقد حقق هذان الفيلمان نجاحا كبيرا فى شباك التذاكر ، وبخاصة الفيلم الأخير الذى حصد ثلاثة ملايين ونصف مليون دولار من الأرباح •

وفي عام ١٩٣٠ ، كانت شركة تكنيكلر قد ابرمت عقودا لانتاج ستة وثلاثين فيلما روائيا طويلا من أكثر الأفلام تكلفة فى ذلك العام ، وهى الأفلام التى تتضـــمن « ووبى » من اخراج **ثورتون فريلان** ، و « **الملك الصعلوك** » من اخراج **لودفيج بيرجر** ، و « **لا ، لا ، يا نانيت** » من اخراج **كلارينس بادجر** ، و « **ريو ريتا** » من اخراج **لوثر ريد** ، و « **باراماونت فى الاستعراض** » من اخراج **دوروثى آرزنر** و **أوتو براور** ، و « **الاغنية الحمراء** » من اخراج **ليونيل باريمور** • **ومع ذلك،فان انتاج أفلام التكنيكلر كاد أن يتوقف بحلول عام ١٩٣٢ ، وذلك لأن التحول المندفع المفاجىء للفيلم الملون حقق اخفاقا بسبب تزايد احساس الجمهور بعيوب نظام اللونين الذى يؤدى الى نتيجة ضعيفة** ، فعلى سبيل المثال يتراوح لون البشرة من الوردى الى البرتقالى (وطبقا لما قالته شركة تكنيكلر فان تلك الظاهرة كانت ناتجة عن سوء استخدام الطريقة بواسطة المصورين غير المدربين) • علاوة على أن تلك الطريقة كانت **باهظة التكاليف** بحيث تؤدى الى رفع ميزانية الفيلم بمقدار ٣٠٪ (وهو ما يعادل ما بين ١٠٠ الف الى ٨٠٠ ألف دولار بعملة تلك الأيام بالنسبة لفيلم متوسط الطول) ، كما تزيد أيضا من تكاليف التوزيع بمقدار ثلاثة الى خمسة سنتات لكل قدم زيادة عن الفيلم بالأبيض والأسود • على النقيض من ذلك ، فقد كانت هناك بعض الشركات الأخرى تحاول منذ عام ١٩٢٥ ادخال تحسينات على طرائقها الخاصة ، مثل **انتــاج شركة ايســتمان للفيـلم الحســاس البانكروماتى الذى كان أكثر حساسية لمدى واسع من النغمات الضوئية (أى من الرماديات)** ، علاوة على انخفاض سعره ، بالاضافة الى أنه قد تم فى عام ١٩٢٨ استخدام **مصباح التوهج الحرارى الضوئى فى الاضاءة بدلا من المصباح التقليدى الكربونى عالى التكاليف ، والذى كان ضروريا لتصوير الأفلام بطريقة التكنيكلر ، لهذا ساد استخدام فيلم الأبيض والأسود للأفلام الناطقة حتى بداية الخمسينيات ، عندما تم ابتكار نظم لونية جديدة ، ونظم احــدث للاضــاءة أقل فى تكاليفها من الطرائق القــديمة •**

ومع ذلك قامت شركة **تكنيكلر** فى عام ١٩٣٢ بتطوير نظام جديد يعتمد على **استخدام الثلاثة الوان الاساسية** معا ، كان بالطبع أكثر دقة فى تسجيل **الألوان الطبيعية** ، وهو مما أتاح للشركة احتكارا عمليا لانتاج الأفلام الملونة طوال العشرين عاما التالية • فى هذه الطريقة يمر الضوء من خلال عدسة الكاميرا ليسقط على منشور ضوئى يقوم **بتحليل الطيف الى ثلاثة اتجاهات ، يسقط كل منها على فيلم سالب منفصل فى وقت واحد** ، بحيث يقوم أحد هذه الأفلام السالبة بتسجيل الطيف الأحمر ،

بينما يقوم الثانى بتسجيل الطيف الأزرق (وهذان الفيلمان السالبان يمران متجاورين فى آلة التصوير) ، بينما يختص الفيلم السالب الثالث بتسجيل الطيف الأخضر (ويمر هذا الفيلم بشكل متعامد مع الفيلمين الأولين) ، وهكذا يتم الحصول على **ثلاث نسخ سالبة كل منها يحتوى على الطيف اللونى الخاص بها** ، وبعد تحميضها يتم استخدامها كقاعدة بنفس طريقة تكنيكلر ذات اللونين ، لصنع نسخة تحتوى على الألوان الثلاثة معا بطريقة **التشرب** ذاتها • (لتفادى مشكلة تأثر شريط الصوت الضوئى بالأصباغ ، كانت طريقة التكنيكلر تقوم عند الطبع باستخدام الشرائط اللونية الثلاثة السابقة ، مع شريط رابع لا يحتوى الا على شريط الصوت ، وهى الطريقة التى استخدمت عام ١٩٣٩ لصنع فيلم « **ذهب مع الريح** » من اخراج **فيكتور فليمنج**) •

كانت طريقة تكنيكلر ذات الألوان الثلاثة متفوقة على أية طريقة أخرى آنذاك ، ولكن كانت هناك ماتزال بعض **السلبيات** ، فقد بلغت **تكاليف الكاميرا** الواحدة اللازمة لهذه الطريقة حوالى ٣٠ ألف دولار ، كما كانت **كبيرة الحجم ، ثقيلة الوزن ، غير عملية للاستخدام فى مواقع التصوير الحقيقية والطبيعية** ، كما أن مرور ثلاثة شرائط سالبة فى وقت واحد كان يتطلب **قدرا أكبر من الضـــوء** ، وهو ما يزيد مرة أخرى من **تكاليف الانتاج** • ولأن شركة تكنيكلر كانت قد نســـبت عيوب طريقة اللونين السابقة الى المصورين غير المدربين ، فانها قررت عدم استخدام الطريقة الجديدة ذات الألوان الثلاثة الا تحت اشرافها الكامل • وطبقا لما يقوله المؤرخ ديفيد بوردويل ، فان « أى منتج يفكر فى صنع فيلم بطريقة التكنيكلر كان عليه أن يستأجر الكاميرات الخاصة من الشركة ، وأن يتعاقد مع مصوريها المتخصصين – الذين أطلق عليهم فى النهاية اسم « المهندس الضوئى للكاميرا » – بالاضافة الى استخدام وصفات تكنيكلر للماكياج ، كما أن تحميض وطبع الفيلم كان يتم بالضرورة لدى شركة تكنيكلر ، كما كان على المنتج أن يقبل بالتواجد الدائم لشخص يطلق عليه « مستشار الألوان » ، **يقدم نصائحه حول الألوان التى يمكن استخدامها فى الديكور والأزياء والماكياج** ••• بالاضافة الى أن الأشخاص المدربين وحدهم كان يمكنهم التعامل مع الكاميرا ، كما كان المصور السينمائى لا يتصرف الا بأوامر من **المصور الخاص لشركة تكنيكلر** » •

لكل هذه الأسباب ، علاوة على الانخفاض العام فى الاقبال الجماهيرى بسبب سنوات الكساد ، فان المنتجين تحولوا الى التحفظ الشديد بالنسبة لاستخدام طريقة تكنيكلر ذات الألوان الثلاثة ، وللأسباب ذاتها فان شركة

تكنيكلر نفسها لم تكن تريد أن تقامر بانتاج أفلامها الخاصة ، لهذا اكتفت بالتعامل مع منتجين مستقلين مثل والت ديزنى ، وشركة « أفلام بايونير »، لذلك كان **ديزنى هو أول من استخدم طريقة التكنيكلر** الجديدة فى **سلسلة « السيمفونية المضحكة »** مثل أفلام الرسوم المتحركة « **ازهار واشجار** » (١٩٣٢) ، و « **ثلاثة خنازير صغيرة** » (١٩٣٣) ، اللذين حققا نجاحا كبيرا ، فقد حصل الفيلمان على جوائز للأوسكار ، كما بلغت أرباح « الخنازير » ما يزيد على ثلاثة أرباع مليون دولار ، وهو ما أقنع ديزنى بالتوقيع مع شركة تكنيكلر لانتاج سلسلة كاملة من الأفلام ، حتى انه فى النهاية أصبح ينتج كل أفلامه بطريقة التكنيكلر . (كان ديزنى قد تفاوض فى عام ١٩٣٣ مع شركة تكنيكلر ليحتكر طريقتها فى الرسوم المتحركة لمدة ثلاثة أعوام ، لكنه توصل الى تحديد مدة العقد بعام واحد لكى تستطيع شركة تكنيكلر تلبية مطالب الشركات الكبرى الأخرى فى مجال الرسوم المتحركة أيضا) .

اما اول الأفلام الروائيــة التى اســتخدمت طريقــة التكنيكلر ذات الألوان الثلاثة فكان من انتاج شركة « أفلام بايونير » وهو فيلم « **رقصة الكوكاراتشا** » (١٩٣٤) ذو الحبكة الهزيلة التى تدور حول قصة حب بين اثنين من راقصى الحانات ، لقد كان هذا الفيلم القصير ذو البكرتين فى جوهره ، اختبارا لطريقة تكنيكلر الجديدة فى تصوير لقطات حقيقية (بعد أن أثبت الفيلم نجاحه فى مجال الرسوم المتحركة) ، وبسبب نجاحه فى هذا المجال استطاع الفيلم أن يحصل على جائزة الأوسكار عام ١٩٣٤ لأفضل موضوع كوميدى قصير . وبفضل هذا النجاح أيضــا تشجعت شركة بايونير على البدء فى انتاج **اول افلامها الروائية الطويلة الملونة بهذه الطريقة** ، المعــد عن الرواية الكلاســيكية « **دار الغرور** » (١٨٤٧ ــ ١٨٤٨) ، والتى تنتمى الى العصر الفيكتورى بينما حمل الفيلم اسم « **بيكى شارب** » (١٩٣٥) من انتاج **روبين ماموليان** . (صنعت شركة تكنيكلر لهذا الفيلم ٤٤٨ نسخة ، لكن أيا منها لم يصلنا على الاطلاق ، ومن المفارقات الســاخرة أن النسخة الوحيدة المتوافرة لهذا الفيلم هى نسخة من لونين ، بالاضافة الى نسخة تليفزيونية أخرى بالأبيض والأسود) . ولقد ذهب الجمهور فى البداية لكى يرى فيلما تاريخيا تكلف مليونا من الدولارات ، لكن الاقبال الجماهيرى أخذ فى التراجع بعد عدة أسابيع لينتهى الفيلم الى الفشل التجارى . من جانب آخر حاول كالموس ــ أحد الشركاء فى شركة تكنيكلر ــ أن يأخذ خطوة شجاعة لتأسيس فرع للشركة فى بريطانيا ، وقد نجح بالفعل فى عام ١٩٣٦ فى انتاج **اول فيلم روائى انجليزى بالوان التكنيكلر** ، وهو فيلم « **اجنحة الصباح** » من اخراج

هارولد شوستر ، والذى يدور فى شــكل ميلودرامى حول عالم ميدان السباق · أما فى هوليوود ، فقد كان المنتجون الكبار يتحسسون الطريق على حذر ، كمـا بدا فى فيلم شركة « فــوكس للقرن العشرين » : « **رامونا** » (١٩٣٦) من اخراج **هنرى كينج** ، عن ملحمة هندية كلاسيكية · كما قامت شركة باراماونت بانتاج فيلم « **قافلة المنعزلين** » (١٩٣٦) من اخراج هنرى هاثاواى ، والذى كان **أول فيلم تكنيكلر يتم تصويره كاملا فى المواقع الحقيقية** · لكن الشركة التى كونها ديفيد سلزنيك حديثا لتكون شركة مستقلة هى التى قدمت البرهان العملى على امكانية استخدام طريقة التكنيكلر فى انتاج الأفــلام الروائية الطويلة بأفلامها المتخمة بالنجــوم ، مثل « **حديقــة الله** » (١٩٣٦) من اخراج **ريتشــارد بوليسلافســكى** ، وبطولة شــارل بوايبه ومارلين ديتريتش ، وفيــلم « **لا شيء مقدس** » (١٩٣٧) من اخراج **وليم ويلمان** وبطولة فردريك مارش وكارول لومبارد ، وفيلم « **مولد نجمة** » (١٩٣٧) لنفس المخرج عن بطولة فريدريك مارش وجانيت جانيور ، ولقد فاز الفيلم الأول والفيلم الأخير بجوائز أوسكار عن التصوير السينمائى الملون (لفريق المصورين الذى ضم هوارد جرين وهارولد روزين) ، كما نجح سلزنيك فى عام ١٩٣٨ فى انتاج فيلم « **مغامرات توم سوير** » من اخراج **نورمان تاوروج** · وفى تلك الآونة ، كانت كل صناعة السينما تقريبا قد لحقت بالركب لانتاج أفلام ملونة بطريقة التكنيكلر ، فقدمت شركة « م·ج·م » فيلم « **الحبيبــات** » (١٩٣٨) من اخراج **فان دايك** ، وقدمت شركة باراماونت فيلم « **فترات الركود** » (١٩٣٧) من اخراج **جيمس هوجان** ، و فيلم « **موضات ١٩٣٨** » من اخراج **ايرفنج كامينجز** ، وفيلم « **رجال ذوو أجنحة** » (١٩٣٨) من اخراج **وليم ويلمان** ، وفيلم « **قصة حب فى الأدغال** » (١٩٣٨) من اخراج **جــورج آرشــينبود** · وقدمت شركة « فوكس للقرن العشرين » فيلم « **كنتاكى** » (١٩٣٨) من اخراج **ديفيد بتلر** ، وشركة سام جولدوين قدمت فيلمها الاستعراضى الموسيقى « **استعراضات جولدوين المبهرة** » (١٩٣٨) من اخراج **جورج مارشال** · كما قدمت شركة « أفلام لندن » فيلم « **طبول** » (١٩٣٨) من اخراج **زولتان كوردا** ، وفيلم « **طلاق السيدة المجهولة** » (١٩٣٨) من اخــراج **تيم ويلان** ، بالاضــافة الى **فيلم والت ديزنى المهم** « **الأميرة البيضاء والأقزام السبعة** » (١٩٣٧) **وهو أول افلام الرسوم المتحركة الروائيــة الطويلة** ، والفيلم الذى أنتجته شركة اخــوان وارنر « روبين هود » (١٩٣٨) من اخراج مايكل كيرتيز ، وهو الفيلم الذى استحق ثلاث جوائز أوسكار عن استخدامه الجمالى لنظام التكنيكلر ·

وبحلول نهاية عام ١٩٣٨ ، كانت شركة تكنيكلر تقوم بانتاج ٢٥ فيلما روائيا جديدا ، كما كان من بين أهم الأفلام التى حققت نجاحا تجاريا كبيرا خلال عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٠ هى أفـــلام تكنيكلر مثل فيلم شركة فوكس « **الأمير الصغير** » (١٩٣٩) من اخراج **والتر لانج** ، وفيلم « **الطبول عبر قبيلة الموهوك** » (١٩٣٩) من اخراج **جون فورد** ، وفيلم شركة وارنر « **مدينة مراوغة** » ١٩٣٩ من اخراج **مايكل كيرتيز** ، وفيلم « **الحياة الخاصة لاليزابيث وايسيكس** » (١٩٣٩) لنفس المخرج ، بالاضافة الى فيلمين روائيين طويلين للرسوم المتحركة من انتاج **ديزنى** وهما : « **فانتازيا** » (١٩٤٠) و « **بينوكيو** » (١٩٤٠) • علاوة على فيلم شركة « م٠ج٠م » الذى حقق نجاحا تجاريا هائلا فى تلك الفترة « **ساحر أوز** » (١٩٣٩) **لفيكتور فليمنج** ، وفيلم شركة ســلزينك الذى حقق نفس النجــاح « **ذهب مع الريح** » (١٩٣٩) لنفس المخرج • وعلى الرغم من أن فيلم « **ساحر أوز** » ليس بالمعنى الحرفى للكلمة فيلما ملونا من بدايته الى نهايته ــ حيث يبدأ وينتهى بمشهدين مصبوغين باللون البنى الداكن ، **الا أنه استطاع تحقيق الايهام بالعالم الخيالى ، من خلال أكثر الطرائق ابداعا وتعقيدا لاســتغلال تقنية التكنيكلر آنذاك** • من ناحيــة أخــرى فان فيلم « **ذهب مع الريح** » كان أول فيلم يتم تصويره باستخدام فيلم تكنيكلر الجديد شديد الحساسية ذى الحبيبات الدقيقة ، والذى كان يمثل قفزة تقنية كبيرة ، لأنه استطاع **الاستغناء عن نصف كمية الاضاءة التى** كانت تستخدم فى أفلام التكنيكلر العادية ، مما جعل الاضاءة للفيلم الملون أكثر اقترابا من الاضاءة للأبيض والأسود باستخدام فيلم المونو كروم ، وهو ما أتاح قدرا أكبر من **التحكم فى الألوان ، وامكانية التصوير فى عمق المجال** ، لذلك حصد فيلم « ذهب مع الريح » العديد من جوائز الأوسكار فى عام ١٩٣٩ ، فقد حصل راى رينامان وارنست هولار على جائزة التصوير ، بينما حصل وليم كاميرون منزيس على وسام خاص « تقديرا لانجازه البارز فى استخدام اللون ، لاضفاء طابع درامى ساحر » على الفيــــلم •

خلال **الأربعينيات** ، اتسع نطاق استخدام نظام الالوان الثلاثة الجديد فى أفلام مهمة مثل « **دماء ورمال** » (١٩٤١) من اخراج **روبين ماموليان** ، و « **البجعة السوداء** » (١٩٤٢) من اخراج **هنرى كينج** ، و « **هنرى الخامس** » (١٩٤٤) من اخراج **لورانس أوليفييه** ، و « **دعها للسماء** » (١٩٤٥) من اخراج **جون شتال** ، و « **كل عام** » (١٩٤٦) من اخراج **كلارينس براون** ، و « **عنبر الى الأبد** » (١٩٤٧) من اخــــراج **أوتـــو بريمنجر** ، و « **زهور النرجس السوداء** » (١٩٤٧) من اخراج **مايكل**

باول . ومع ذلك ، فان استخدام نظام التكنيكلر الجديد ظل محدودا بسبب تكاليفه الباهظة ، واحتكار شركة تكنيكلر لاستخدامه . وقد تم التغلب على مشكلة التكاليف الى حد ما فى عام ١٩٤١ ، من خلال انتاج شريط مونوباك تكنيكلر ، وهو فيلم خام ذو طبقات عديدة يعتمد على طريقة « ايستمان كودا كروم » ، وبذلك فان شريط المونوباك يمكن استخدامه فى كاميرا عادية ليتعرض للضوء العادى المباشر ، ليتم طبعه فى مرحلة تالية من خلال مرشحات ضوئية حمراء أو خضراء أو زرقاء لصنع الشرائط الثلاثة اللونية بالطريقة الأصلية ، وهى الشرائط التى تستخدم لنقل الصــبغات الثلاث بطريقة التشرب ، وبالطبع فان فيلم المونوباك أثبت فاعلية كبيرة للتصــوير فى المواقع الطبيعية ، حيث أنه لا يتطلب كاميرا الشرائط الثلاثة الثقيلة وكبيرة الحجم ، لذلك فقد تم استخدامه للمرة الأولى فى تصـــوير لقطـــات ملونة من الجو فى أفلام مثل : « الطائرة القاذفة المنقضة » (١٩٤١) ، و « طيار فى السحب » (١٩٤٢) وكلاهما من اخراج مايكل كيرتيز ، ولتصوير المشاهد الخارجية فى أفلام مثل « مقاتلو الغابة » (١٩٤٢) من اخراج جورج مارشال ، و « لاسى تعود الى المنزل » (١٩٤٣) من اخــراج فريد ويلكوكس . ولقــد تم تحسين فيلم المونوباك خلال عام ١٩٤٤ الى درجة أنه كان من الممكن استخدامه لتصوير افلام روائية كاملة مثل فيلم « سحابة الرعد » (١٩٤٥) من اخراج لويس كينج . لهذا قرر كالموس بجدية أن يضع فى اعتباره التوقف عن نظام الشرائط الثلاثة واحلال شريط المونوباك مكانه . ولكن الارتفاع المفاجىء فى عدد المتفرجين فى فترة ما بعد الحرب جعل الطلب متزايداً على انتاج أفلام بألوان التكنيكلر ، مما جعل الشركة مشغولة بتقديم خدماتها المعتادة ، ومنعها من التحول الكامل لنظــام المونوباك الجديد ، حتى جــاءت الخمسينيات وظهر نظام « ايستمان كلر » المنافس ــ والذى كان أرخص سعرا وأكثر حساسية ولكنه كان أيضا أقل ثباتا ــ وكان ظهور « ايستمان كلر » هو العامل الحاسم فى ضرورة اختفاء كاميرا التكنيكلر التقليدية ذات الشرائط الثلاثة ، كما سوف نرى لاحقا فى الفصل الثانى عشر .

مشـــكلات التسـجيل فى بداية عصر الصـــوت

من المهم أن نلاحظ أن الفترة الأولى لعصر الصوت تشبه فى نواح عديدة الفترة الأولى لمولد السينما ذاتها ، ففى الحالتين كانت الأسس التقنية التى يتأسس عليها الاختراع معروفة قبل عقود من امكانية تطبيق هذه الأسس العلمية لتصبح قابلة للتنفيذ من خلال أداة عملية ، وفى كل من الحالتين أيضاً كانت هذه الأداة يتم تطويرها واستغلالها فى البداية

على أنها بدعة يمكن أن تجتذب الجماهير دون التفكير فى أى اهداف جمالية • وفى هذا المجال يمكن مقارنة « الافلام » الأولى بالأفلام « الناطقة » الأولى فى أن كليهما قد تم استغلاله فى البداية بسبب كونه جديدا ، دون أى اعتبار للمنطق أو الذوق أو الجمال ، واخيرا فانه يمكن القول فى الحالتين ان فترة طويلة كانت لابد أن تنقضى بين اختراع الآلة والاستخدام الفنى لها •

كانت المشكلات الجمالية والتقنية التى نشأت عن اضافة الصوت الى السينما مشكلات ضخمة وهائلة ، فعلى الرغم من أن الانتقال الى السينما الناطقة بدا منظما ، ويتم على مستويات مختلفة ومشتركة فى نفس الوقت ، الا أن نوعا من الاضطراب والتشوش الذى يقترب من حد الفوضى كان يسود داخل الاستوديوهات فى مواقع الانتاج ذاتها • كان أول الأسباب وراء ذلك هو وجود ثلاثة نظم متنافسة (نظام فيتافون لشركة « ويسترن اليكتريك » ، ونظام موفيتون لشركة فوكس ، ونظام فوتوفون لشركة « آر • سى • ايه ») ، ولم يكن أى من هذه الأنظمة قابلا للتعايش أو التعاون مع الأنشطة الأخرى • كما كانت كل شركة تحاول التطوير والتعديل الدائم لآلاتها ، حتى ان بعض هذه الأدوات أصبح عتيقا قبل البدء فى استخدامه •

كانت أكثر المشكلات أهمية وخطرا هى عملية تسجيل الصوت خلال مرحلة الانتاج (خاصة وأن التسجيل بعد التصوير لم يكن معروفا آنذاك) ، لكن كانت هناك مشكلات أخرى صغيرة تظهر فى مرحلة عرض الفيلم ، ومن الأمثلة الشهيرة على ذلك هو انتشار نظام فوتوفون الخاص بشركة « آر • سى • ايه » فى عام ١٩٢٨ ، وهو نظام الصوت الضوئى الذى سوف يصبح شائعا فى الصناعة السينمائية • فقد كانت سماعات الصوت الأصلية من انتاج شركة « آر • سى • ايه » والمستخدمة فى دور العرض ، من النوع المخروطى ذى الاثنتى عشرة بوصة الذى لا يمكن التحكم فى توجيهه ، وغير المناسب لتسجيل الحوار المنطوق (بينما كان أكثر ملاءمة للموسيقى مثلا) ، لذلك اضطرت شركة « آر • سى • ايه » فى بدايات عام ١٩٢٩ الى أن تضيف لسماعاتها سماعات ضخمة تبلغ خمس اقدام لتحسين القدرة على توجيه الصوت ، لكن هذه الطريقة لم تصل الا لقدر محدود من النجاح ، الى أن يتم عقد اتفاق فى عام ١٩٣٠ يتيح لكل شركة استخدام اجهزة الشركات الأخرى ، وهو ما ساعد شركة « آر • سى • ايه » • على الاستعانة بالسماعات فائقة الجودة التى كانت شركة « ويسترن اليكتريك » تستخدمها لنظام فيتافون الخاص بها ، لقد

كانت هذه السمات قادرة على التحكم فى توجيه الصوت بحيث يمكن تركيزه فى اتجاه الجمهور بدلا من انتشاره غير المرغوب فيه فى كل أرجاء الصالة ، وهو ما جعل كل الصناعة السينمائية تتحول الى استخدام هذا النوع من السماعات ٠

لكن ماتزال هناك مشكلة أخرى تظهر فى مرحلة عرض الفيلم ، فقبل عام ١٩٢٨ ، كان العرض يعتمد على حركة منتظمة لشريط الفيلم داخل آلة العرض ، ولكن هذه الحركة كانت متقطعة أيضا لكى تسمح لكل كادر بالتوقف أمام المصباح والعدسة والغالق ٠ على النقيض ، فانه لاستعادة الصوت المسجل على شريط الصوت الضوئى ، يجب أن يتحرك الشريط بسرعة ثابتة ومستمرة أمام الخلية الكهروضوئية ٠ لأن كل النظم الضوئية فى تسجيل الصوت تجعل الفاصل بين شريط الصورة وشريط الصوت حـــوالى عشرين كادرا ، فان الحركة المتقطعة للشريط ســـوف تنتقل بالضرورة الى الجزء الصوتى ، مما يسبب تشوشا فى سماع الصوت المسجل ٠ وقد حاولت شركة « آر ٠ سى ٠ ايه » أن تقدم حلا لهذه المشكلات فى البداية ، باختراع بعض الأجزاء فى آلة العرض ، واضافة سلسلة من « المرشحات » التى لم يكتمل أداؤها ، ولم تصبح قابلة للاستخدام فى الصناعة حتى عام ١٩٣٠ ٠ كما أن مشكلة أخرى كانت تواجه أصحاب دور العرض خلال فترة الانتقال المبكرة ، وهى ضرورة الاحتفاظ بأدوات « الصوت فوق القرص » ، وأدوات « الصوت فوق الفيلم » ، لأن صناعة الســـينما لم تكن قد استقرت على نظام بعينه ، لذلك فقد استمرت الشركات حتى عام ١٩٣١ فى صنع نسخ من أفلامها ، تكون ملائمة للعرض فى دور العرض المجهزة فقط بنظام الصوت فوق القرص ٠

لكن الأكثر أهمية هو ذلك الأمر البديهى فى أن الافلام قد توقفت عن الحركة عندما بدأت فى النطق ، وذلك لأنها قد عادت فيما بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣٠ الى طفولتها الأولى سواء من ناحية التوليف أو حركة الكاميرا ٠ لقد كان هذا ناشئا أساسا عن أن الميكروفونات الأولى التى كانت تستخدم لتسجيل الصوت كانت تعانى من عيبين رئيسيين ، الأول هو أن مجالها محدود جدا ، فلكى يمكن سماع الصوت على شريط الصوت يجب على كل الممثلين أن يتحدثوا أمام هذه الميكروفونات مباشرة ، وقد سبب ذلك أن يقف الممثلون بلا حركة داخل الكادر عندما ينطقون بجمل حوارهم ، كما أدى الى عدة محاولات فى اخفاء الميكروفونات داخل أجزاء الديكور ، مثل أوانى الزهور أو مصابيح السقف أو كتل هائلة من نباتات الزينة ٠ أما العيب الرئيسى الثانى فى الميكروفونات ، فهو انها كانت ـ فى تناقض

مع مجالها الضيق والمحدود ـ شديدة الحساسية ولا يمكن التحكم فى توجيهها ، لذلك فقد كانت تقوم بالتقاط وتسجيل « كل صوت » يصدر داخل المجال المحدود لها • ان هذا لم يؤد الى مشكلات فى هندسة الصوت فقط ، لكنه فرض على **الكاميرا أيضا أن تقف ساكنة بلا حراك** ، فمن أجل تحقيق أكبر قدر من التزامن بين الصورة والصوت ، كانت الكاميرات مزودة بموتورات لكى تضمن التحرك المنتظم بسرعة ٢٤ كادرا كل ثانية ، وهو ما يعنى بالضرورة أنه لا يمكن التقليل أو الزيادة من سرعة دوران الشريط داخل الكاميرا لتحقيق أهداف تعبيرية ومؤثرات بصرية خاصة كانت السينما الصامتة قد توصلت اليها • لكن اضافة الموتورات جعلت الكاميرات تصدر أصواتا مزعجة يمكن للميكروفونات أن تلتقطها وتقوم بتسجيلها ، لذلك كان يجب **وضع الكاميرا والمصورين داخل صناديق زجاجية سميكة** تمنع نفاذ أصوات الموتورات منها • وقد أطلق عليها المصورون آنذاك فى نوع من السخرية « صناديق الثلج » ؛ لأنها كانت ضيقة وشديدة الحرارة • لقد أدى ذلك الى أن تصبح الكاميرا مسجونة بالمعنى الحرفى للكلمة ، لأنه لم يكن فى استطاعتها أن تنظر الى أعلى والى أسفل أو أن تتجول فوق قضبان (لكن الحركة الوحيدة الممكنة لها كانت هى الحركة البانورامية فوق قوائمها الثلاثية فى مجال ضيق لا يزيد عن ثلاثين درجة) ، **وهو ما يفسر الطابع الساكن البليد للعديد من الأفلام الناطقة الأولى • لقد كانت تشبه « المسرح المصور » عند ميلييس ، أو « فيلم الفن » ، أكثر من تشابهها مع أى فيلم صامت يعود الى الأعوام القليلة السابقة على بداية عصر الصوت •**

وفى الحقيقة أن تسجيل الصوت أدى ببساطة الى أن السـينما أصبحت « أكثر » جمودا وركودا وسكونا من المسرحيات المصورة التى تعود للعقد الأول من حياة السينما ، وذلك **لأن المثلين كان عليهم ألا يتركوا** المجال الضيق لكل من الميكروفون الثابت والكاميرا الثابتة ، ولم يؤد الأمر فقط الى انعدام الحركة داخل الكادر بسبب سكون الكاميرا ، ولكن لأن الممثلين كان عليهم أيضا أن يقفوا فى سكون بلا حركة داخل الكادر ، وذلك حتى تظل أصواتهم فى المدى الضيق لقدرة أدوات الصوت البدائية على التسـجيل ، وبالمقارنة فانه فى مسرحية سينمائية مثل « الملكة اليزابيث » (١٩١٢) كان الممثلون **قادرين على الأقل أن يتحركوا داخل** الكادر حتى لو توقفت الكاميرا عن الحركة على الاطـلاق ، **لكن الأفلام الناطقة الأولى جعلت كلا من الكاميرا والممثلين معا يقفون بلا حراك •**

كانت هناك مشكلة أخرى تتعلق بالاضاءة داخل الاستوديو ، فقد كانت الاضاءة الرئيسية خلال العشرينيات يتم الحصول عليها من خلال

« **مصابيح القوس الكربونية** » **التى تصدر نوعا من الطنين** ، لذلك فلم يكن من الممكن استخدامها أثناء تسجيل حوار متزامن مع الصورة ٠ ولقد نجح الفنيون فى عام ١٩٣٠ فى اضافة بعض الدوائر الكهربائية لهذا المصباح للخفض من صوت الطنين ، ولكن الاستوديوهات وجدت نفسها مضطرة للتحول الى « **مصابيح التانجستين ذات التوهج الحرارى** » ، وقد كانت تلك المصابيح أقل قوة فى الاضاءة من مصابيح الكربون ، كما كان لها عيوبها الأخرى مثل ضرورة استخدام عدد كبير منها ، خاصة مع التحول للتصوير بكاميرتين أو ثلاث كاميرات فى نفس الوقت ، كما جرت العادة فى الفترة الأولى من السينما الناطقة ، عندما كان يتم التقاط لقطات عديدة لحدث واحد لتحاشى القيام بتوليف شريط الصوت بعد التصوير ٠

وفى الحقيقة أن **تأثير تسجيل الصوت على التوليف السينمائى كان من أكثر العوامل اهمية فى تراجع السينما وتخلفها خلال فترة التحول** للصوت ، فخلال فترة الفيلم الصامت لم يكن المضـــمون يقيد ويحدد التوليف ، ونادرا ما كان الممثلون ينطقون جمل حوار طويلة ، فقد كانت العناوين الفرعية تقوم بتلخيص مضمون الحوار الى الحد الأدنى ، وهو ما سمح بأكبر قدر من حرية التوليف ، واحكام بناء اللقطات داخل كل مشهد ، لكن الأمر اختلف تماما فى فترة السينما الناطقة المبكرة ، فقد كان التوليف ـ مثله فى ذلك مثل حركة الكاميرا أو وضـــع الممثلين وحركتهم ، وكذلك الاضاءة ـ فى حالة خضوع كامل لتقنيات تسجيل الحوار ، وبذلك **اصبح التوليف مجرد أداة تجمع اللقطات جنبا الى جنب ، كما فقد الكثير من قدرته التعبيرية** ٠ وعلى سبيل المثال ، فقد كانت الأفلام التى تستخدم طريقة التسجيل فوق القرص تتألف من مشاهد يجب أن يستمر كل مشهد منها حوالى عشر دقائق كاملة حتى يتم تسجيل الحوار بشكل مستمر على أقراص من مقاس الست عشرة بوصة ، وبالطبع فان التوليف داخل مثل هذه المشاهد كان أمرا غير وارد على الاطلاق ، الى أن طرأت تقنيات أكثر تطورا لتسجيل الصوت فى بداية العشرينيات ، على الرغم من أن الكاميرات المتعددة لتصوير المشهد ذاته فى نفس الوقت كانت تستخدم لاضافة نوع ما من التنويع فى شريط الصورة ٠ (**يشير المؤرخ ديفيد بوردويل الى أن اسلوب استخدام الكاميرات المتعددة أصبح سائدا ما بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، فى محاولة من صـــناع الأفلام للاحتفاظ بقدرتهم على التوليف ، وان كان التوليف الناشىء عن هذه الطريقة يتسم بالروتينية الشديدة والتكرار الممل**) ٠ كما حاول بعض المخرجين احداث تنويع من نوع آخر فى شريط الصورة ـ وان لم يكن ذلك أمرا عمليا ـ وذلك بتغيير عدسات ذات أطوال بؤرية مختلفة داخل اللقطة الواحدة ٠

كما كانت أنظمة الصوت فوق الشريط تشكل عائقا للتوليف السينمائي ، وذلك بسبب القاعدة المعمول بها في ضرورة وجود نوع من ازاحة شريطي الصورة والصوت ، حيث ان الصوت - في كل الأنظمة الضوئية - يسبق الصورة بعشرين كادرا • (في آلة العرض يقوم المصباح الضوئي الخاص بشريط الصورة مع العدسة بقراءة الصورة ، كما يقوم مصباح ضوئي آخر وخلية كهروضوئية بقراءة شريط الصوت ، وبالطبع فانه من المستحيل أن توجد هاتان الأداتان في نفس المكان ، لذلك فانه في حالة تسجيل الصوت على شريط الفيلم يجب أن يسبق الصوت الصورة المطابقة له ، وذلك لأن الشريط يمر بأداتي قراءة الصورة والصوت اللتين تقعان في مكانين مختلفين . وعلى سبيل المثال ففي **الشرائط من مقاس ٣٥ ملليمترا ، يسبق شريط الصوت شريط الصورة** بعشرين كادرا ، مما يجعل من المستحيل القيام بتوليف اللقطات دون احداث تشويش أو حذف بعض أجزاء شريط الصوت • ان هذه المشكلة لم تجد حلا الا بتطوير أدوات تسجيل الصوت بعد التصوير - أو الدوبلاج - فيما بين ١٩٢٩ و ١٩٣٢) • لذلك فان التوليف في الأفلام الناطقة الأولى - سواء تلك التي تستخدم الصوت فوق القرص أو الصوت فوق الشريط - كان توليفا يؤدي وظيفة « انتقالية » ، أي أنه كان أداة للانتقال من مشهد الى مشهد ، وليس أداة للتعبير عن وجهات نظر متعددة ، **وهكذا اقتصر التوليف التعبيري - كما اقتصرت قدرة الكاميرا على الحركة أيضا - عندما لا يكون هناك صوت متزامن يتم تسجيله خلال التصوير** ، لقد اختفى كل نوع من أنواع التوليف بسبب بدائية تقنيات تسجيل الصوت آنذاك ، فلم تعد هناك فرصة للقطع المتبادل بين الممثلين الذين يتحادثون معا ، أو التوليف بين لقطات قريبة وأخرى بعيدة داخل المشهد الواحد ، كما اختفت أيضا قواعد ولغة المونتاج التي أسسها جريفيث ، والبناء المونتاجي على طريقة ايزنشتين ، وحركة الكاميرا التعبيرية والمنسابة التي أدخلها مورناو وفرويند ، تلك التقنيات التي اضطرت الى الانزواء بسبب التقنيات البدائية لتسجيل الصوت آنذاك ، وحلت محلها سلسلة من الصور الفوتوغرافية الناطقة الملتقطة دائما من زاوية واحدة في حجم متوسط ، ولم تكن لديها القدرة على التغيير الا عندما يتوقف الكلام • **وهكذا كان من سخريات القدر أن يتحقق أول مفهوم عن السينما فكر فيه اديسون ، باعتبارها سلسلة من الصور المتحركة كل وظيفتها أن تقوم بمصاحبة تصويرية لتسجيل الصوت ، وكان موعد تحقيق هذا المفهوم في بداية عصر السينما الناطقة ، عندما كانت السينما كفن قد بلغت العقد الثالث من عمرها** •

لكن ما جعل الأمور أكثر سوءا هو أن شركات الانتاج كانت مهمومه باستغلال « بدعة » الصوت ، حتى تستطيع أن تسدد ما عليها من الديون التى اضطرت اليها خلال فترة التحول للصوت ، لذلك فقد تحولت الى السيناريوهات البليدة التى تضمن لها جمود الكاميرا ، من أجل انتاج أفلام أهم ما فيها أنها ناطقة ، كما أن بعض المنتجين تبنوا فكرة أن الفيلم الناطق يمكن أن يتيح شكلا فنيا دقيقا لتصوير العروض المسرحية الشـــهيرة بممثليها الأصليين ، وتقديمهم الى الجمهور · وبالفعل ، فان أغلب الأفلام الأمريكية بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣١ كانت من نوع « المسرح المعلب » . حيث كـــان يتم نقل مسرحيات واستعراضات برودواى من المسرح الى الشاشة « نقل مسطرة » بالقليل جدا من التعديل ، أو ربما بدون أية تعديلات على الاطلاق · لقد كان الميل لتسجيل العروض المسرحية الحية على شرائط الأفلام خلال بدايات السينما الناطقة هو نفس الميل الذى كان سببا فى وجود جنون « فيلم الفن » بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٢ ، كما كان فشلهما فى النهاية متشابها أيضا ، فقد **أصيب الجمهور بالملل من تلك « الأفلام الناطقة مائة فى المائة »** (والتى كان يطاق عليها أحيانا « **دراما فنجان الشاى** » بسبب جمود الممثلين وكأنهم يتحدثون دون أدنى قدرة على الحركة ، أو كأنهم يشربون الشاى معا) · **ولكن التأثير الذى ظل مستمرا وتمارسه السينما الناطقة حتى اليوم هو أنها جذبت ممثلى ومخرجى برودواى الى هوليوود ليبقوا بشكل ما فى عالم الســـينما** ، ويصبحوا نجوما كبارا (مثل **همفرى بوجارت ، فريدريك مارش ، كلارك جيبل ، فريد أستير ، بول مونى ، سبنسر تراسى ، وكاترين هيبورن** · كما كان من بين المخرجين **جورج كيوكر ، وروبين ماموليان** ، حتى ان الأمر بدا لفترة قصيرة فى خلال عام ١٩٢٨ ، وكأن صناعة السينما قد بدأت فى هجرة عكسية من هوليوود الى نيويورك مرة أخرى ، من أجل البقاء بالقرب من مواهب برودواى ، حيث كان الســفر من الغرب الى الشرق يستغرق أربعة أيام بالقطار فى تلك الأيام ، ولم يكن باستطاعة أحد ــ الا شديدى الثراء وحدهم ــ تحمل نفقات السفر بالطائرة ، علاوة على أن نيويورك كانت تضم أيضا صناعات تقنيات التسجيل الصوتى والبث الاذاعى · وبالفعل ، فان عديدا من الشركات ــ مثل باراماونت و « م·ج·م » و « فيرست ناشيونال » ووارنر ــ أقامت فى صيف هذا العام استوديوهات صوتية فى نيويورك · لكن الأمر عاد الى التوازن بسرعة لتعود صناعة السينما الى هوليوود) · كما أن **السينما الناطقة كان لها تأثير ايجابى آخر ، اذ ان شدة الطلب على السيناريوهات التى تعتمد على الحوار جعلت فن كتابة السيناريو أكثر تعقيدا ، مما جعل الشركات تستورد المواهب الادبية من الشاطىء الشرقى** ، من عالم الكتابة الصحفية والنقد

والكتابة للمسرح وفن الرواية ، ليبقى العـــديد من هؤلاء فى هوليوود ويصبحوا من أهم علامات السـيـنما الناطقة • (من بين هؤلاء هيرمان مانكيفيتش ، دوروثى باركر ، س•ن• بيرمان ، بن هيشت ، تشارلز ماك آرثر ، ماكسويل أندرسون ، داشيل هاميت ، ف• سكوت فيتز جيرالد ، وليم فوكنر ، وناثانييل ويست) •

وبالطبع ، كان الممثلون ذوو الخبرة المسرحية يتمتعون بميزة مهمة فى الفترة الأولى للسـيـنما الناطقة ، لأن المخرجين لم يعد باستطاعتهم الصياح بتعليماتهم فى موقع التصوير كما كانوا يفعلون فى الماضى ، لذلك فقد كانوا فى حاجة الى ممثلين يعرفون كيف يتصرفون بأنفسهم خلال اللقطات الحوارية الطويلة ، كما كانوا يحتاجون أيضا الى ممثلين لهم صوت جميل وقوى ، والقاء فصيح ، وهو ما يعنى أن **ممثلى المسرح أو ممثلى السينما ذوى الخبرة المسرحية قد احتلوا مكان نجوم السـينما الصامتة الذين أظهروا لكنات أجنبية واضحة عندما تحولوا الى السينما الناطقة (مثل ايميل جاننجس ، بولا نيجرى ، فيلما بانكر ، وليـادى بوتى) كما أن بعض نجوم السينما الصامتة بدت أصواتهم غير مطابقة على نحو ما لصورتهم السينمائية (مثل نورما تالميدج ، كولين مور ، كورين جريفيث ، وجـون جيلبرت)** ، وهو ما سبب نوعا من خيبة الأمل لدى الجمهور عندما استمع الى صوت نجومه المحبوبين للمرة الأولى • ولقد كان نجاح الممثلين ذوى الخبرة المسرحية يرجع أحيانا الى قدرتهم العالية على الالقاء والتحكم فى الصـوت ، فان ممثلين انجليز مثل **رونالد كولمان وهيربرت مارشال وكليف بروك وتشارلز لوتون** اكتسبوا أهمية كبيرة فى هوليوود ، بفضل أصواتهم الهادئة القادرة على التشكل ، والتى يمكن تسجيلها بأكبر قدر من الدقة فوق شريط الصوت ، لذلك فان بعض نجوم السينما الصامتة مثل **جريتا جاربو وجارى كوبر وجانيت جاينور** ، استطاعوا البقاء فى فترة التحول للصوت بفضل مساعدة خبراء ومدربين فى الالقاء ينتمون لعالم المسرح • كما كان حلول الصوت سببا فى وصول القادمين الجدد الى هوليوود مثل **مهندسى الصوت** الذين جاءوا من صناعات التليفون والبث الاذاعى ، والذين لم يكونوا يفهمون شيئا فى صناعة الأفلام ، لكنهم ظهروا فجأة داخل الاستوديوهات وهم **يمتلكون سلطة هائلة فى تحديد أماكن الكاميرات والميكروفونات ، ويكتب المؤرخ آرثر نايت** عن الفترة القصيرة التى تحكموا فيها تماما فى صناعة السينما أن :

« هؤلاء الخبراء لم يكونوا مهتمين بأى شىء فيما عدا جودة الصوت فى الأفلام التى يعملون فيها ، ولقد كانوا يواجهون كل المشكلات بقدر كبير من التبسيط الساذج ، فقد كانوا يصرون على تصوير المشاهد فى زوايا

وأركان ثابتة ، كما كانوا يميلون الى اللقطات القريبة أو المتوسطة التى كانوا أكثر قدرة على التحـــكم فيها ، وهكذا فان **كل التقنيات والحرفة السينمائية التى اكتسبها المخرجون خلال سنوات السينما الصامتة تم القاؤها فى غمضة عين جانبا ، لتنسى تماما وتظل لفترة قابعة فى ظل الميـــكروفون** » ·

الجدل النظرى حول الصـــوت

منذ مولد السينما الناطقة بدا تسجيل الصوت وكأنه يشكل تهديدا كبيرا للسينما كشكل ابداعى ، مما دفع العديد من المخرجين وأصحاب النظريات السينمائية الى الاعتراض بشدة عليها · لقد كان ما يخيفهم هو أن السينما التى كانت قد وصلت آنذاك الى درجة متطورة من البلاغة ، يمكن أن تتعرض للتقهقر بسبب شغف الجمهور بالسينما الناطقة كبدعة جديدة · ولقد كتب **المؤرخ بول روتا** ممثلا لهذا الفريق من المعارضين فى عام ١٩٣٠ :

« لا يمكن أن نقارن بأية حال من الأحوال بين قدرة الكلمة المنطوقة وبين القيمة التصـــويرية والوصـــفية شـــديدة الدقـــة للصـــورة الفوتوغرافية ، وان محاولة الجمع بين الكلام والصور هو نوع من الجمع بين وسيطين متعارضين لكل منهما طريقته المختلفة تماما فى التعبير ··· فان الفيلم الصامت يتوجه للجمهور من خلال الصورة فقط ، لذلك فانه يستطيع أن يحقق تأثيرا دراميا قويا يظل فى ذهن المتفرج طويلا ··· على العكس ، فبمجرد أن ينطق الصـــوت الكلام فى السينما فان كل آلات الصوت تحتل موقع الصدارة بدلا من الكاميرا ، مما ينتهك الفطرة الطبيعية لادراك الصورة وحدها » ·

كان هناك آخرون مثل ايزنشـــتين وبودوفكين يدركون أن الصوت يشكل نوعا من التهديد ، لكنهم ادركوا أيضا قدرته على اضافة بعد جديد للوسيط السينمائى . وقد قام ايزنشتين وبودوفكين والكسندروف باصدار بيان بعنوان « **الصوت والصورة** » قاموا بنشره فى ٥ أغسطس ١٩٢٨ وصفوا فيه الموقف بدقة وصدق :

« ان **الفيلم الناطق سلاح ذو حدين** ، ومن المحتمل جدا أن المخرجين الذين سيتحولون الى السينما الناطقة ، سوف يبدون أقل قدر من المقاومة للدفاع عن الفن ، أى أنهم سوف يحاولون ببساطة ارضاء فضول الجماهير

فى الاستماع للسينما الناطقة ، وسوف نشهد فى البداية استغلالا تجاريا لهذه البضاعة سهلة الصنع والبيع ، أى بضاعة الفيلم الناطق ، حيث تتطابق الكلمات المسجلة بكل التطابق والواقعية مع حركة الشفاه على الشاشة ، وحيث يستمتع المتفرج بايهام أنه يسمع حقيقة الممثل وهو يتحدث أو حين يسمع بوق السيارة أو صوتا صادرا من آلة موسيقية ... الخ . ان تلك الفترة القصيرة من النزوع الأهوج لن تسبب ضررا لتطور الفن الجديد ، لكن سوف تتلوها مرحلة ثانية أكثر أهمية وخطرا ، **فسوف يزول الفضول الأول لاكتشاف الامكانات العملية لتلك البدعة الجديدة ، لذلك سوف يحاول السينمائيون أن يتحولوا الى الدراما المأخوذة عن (الأدب الجيد) ، كما سوف يبذلون محاولات اخرى لكى يجعلوا المسرح يغزو السينما ، وتلك هى المرحلة التى سوف يقوم فيها الصوت بتدمير فن المونتاج** ... [**لهذا فان العلاج يكمن فى**] **استخدام الصوت على أنه عنصر يقابل المونتاج المرئى ويتفاعل معه** ، وهو ما سوف يتيح امكانات جديدة لتطوير المونتاج واتقانه . **ويجب أن تمضى** المحاولات الأولى **لتجريب الصوت فى طريق (عدم التطابق) مع الصور المرئية** ، وتلك الطريقة وحدها هى التى سوف تحقق الشعور الذى نبحث عنه ، والذى سوف يؤدى يوما بعد يوم الى **خلق تفاعل اوركسترالى بين الرؤية والصورة وبين الصوت والصورة** ... [لهذا فان الفيلم الناطق يمكن أن يتيح ميزة تقنية لا تتيحها السينما الصامتة] **فالاكتشاف التقنى الجديد لتسجيل الصوت ليس مجرد فرصة أو بدعة يمكن استغلالها على نحو تجارى ، ولكنها هى الطريق الطبيعى لنمو وتطور فن السينما وقيادته الطليعية** ، فبفضله يمكن للفنانين أن يفتحوا الطرق المسدودة التى توصل اليها أحيانا السينما الصامتة .. ولقد كانت العناوين الفرعية المكتوبة من أهم تلك الطرق المسدودة ، على الرغم من تلك المحاولات العديدة لجعلها أكثر اتساقا مع حركة الصورة داخل الفيلم . كما أن الفنانين فى السينما الصامتة قد يضطرون أحيانا للجوء لبعض اللقطات التوضيحية التى قد تسبب ارباكا لتكوين المشاهد وابطاء فى ايقاع الفيلم .. لهذا **فعندما يتم التعامل مع الصوت كعنصر جديد من عناصر المونتاج ـ وكعنصر مستقل عن الصورة ـ سوف يتيح ذلك حتما أدوات فعالة وجديدة وشديدة التأثير فى مجال التعبير** ، يمكن بواسطتها حل المشكلات التى لانزال عاجزين عن تقديم أى حل لها ، فان من المستحيل أن نجد حلولا جذرية لو ظلت بأيدينا فقط عناصر الصورة وحدها » .

ولقد تحدث ايزنشتين مستفيضا عن تجربته السلبية فى محاولة تحقيق التكامل بين العناوين الفرعية المكتوبة والصورة السينمائية .

ومن المؤكد ان هذه العناوين تشكل عائقا حقيقيا فى السينما الصامتة ، حيث انها تقطع تدفق السرد السينمائى وتكسر ايقاع المونتاج ، وكثيرا ما أشار النقاد على سبيل المثال الى ان واحدا من اعظم الأفلام فى نهاية عصر السينما الصامتة وهو فيلم « آلام جان دارك » (١٩٢٨) من اخراج كارل تيودور دراير قد عانى من الأثر السلبى الفادح لحشر العناوين المكتوبة المتضمنة للحوار فى المواقف الحاسمة داخل السرد السينمائى ، لذلك فان مثل هذا الفيلم كان يمكن أن يكسب الكثير من خلال تسجيل الصـــوت ، لذلك يمكن القول بأن السينما الناطقة التى ساهمت فى التخلص من الاضطرار الى العناوين الفرعية المكتوبة ، قد قامت بتحرير السينما من ذلك القيد الذى استمر ثلاثين عاما وربطها بالكلمة المكتوبة ، لذلك أتاحت السينما الناطقة بعدا روائيا لا يسبب انقطاعا فى الحيوية البصرية للمونتاج ، لذلك فان المهمة الحقيقة التى كان يجب على الفنانين القيام بها هو الا يسمحوا للسينما بأن تقيد من جديد بأغلال الكلمة المنطوقة فى الفيلم الناطق .

كما كان هناك فى السينما الأوربية فنان ذو نزوع شكلى يحمل شعورا مماثلا بالنسبة للصوت ، وهو المخرج الفرنسى الشاب رينيه كلير (١٨٩٨ ـ ١٩٨١) ، الذى كتب فى عـــام ١٩٢٩ أنه يعارض « الأفـــلام الناطقة مائة فى المائة » ، لــــكنه كان يرى امكـــانات ابداعية حقيقية لاستخدام الصوت فى الأفلام ، وهى الامكانات التى سوف يحققها بالفعل فى عام ١٩٣١ فى فيلميه « المليون » ، و « الحرية لنا » . لقد كتب عن هذا الموضوع يقول : « الفيلم ليس كل شىء ، فهناك أيضا الفيلم الناطق حيث تتعلق الآمال الأخيرة للمدافعين عن السينما الصامتة ، فهم يعتمدون على السينما المزودة بالصوت لكى يستطيعوا دفع الخطر الذى يتمثل فى ظهور الأفلام الناطقة ، فلو كانت « محاكاة » الأصوات الطبيعية تبدو ضيقة الحدود ومخيبة للآمال ، فان من الممكن « تفسير » هذه الأصوات لخلق مستقبل جديد للسينما » . كما أثنى كلير ثناء خاصا على واحد من أوائل الأفلام الأمريكية الموسيقية « لحن برودواى » كفيلم يستخدم شريط الصوت بذكاء كبير . لقد كان كلير معجبا على نحو خاص بمشهد نسمع فيه صوت باب يغلق بشدة ، كما نسمع أيضا صـــوت سيارة تبدأ فى الدوران والحركة ، دون أن نرى صورة هذه الأشياء على الشاشة ، فكل ما نراه هو لقطة قريبة للبطلة وقد استولى عليها القلق البالغ ، وهى تعيش لحظة الفراق . فى مشهد آخر نرى البطلة وهى على حافة البكاء ، وعندما يختفى وجهها بطريقة الاختفاء التدريجى نسمع صوت تنهيدة عميقة بينما نرى الشاشة مظلمة . ان كلير يتوصل من ذلك الى ان « الصوت

فى هاتين اللحظتين قد تم استغلاله بشـــكل ملائم تماما لكى يحل محل الصورة ، وهذا نوع من الاقتصاد السردى سوف يمكن الفيلم الناطق من التلاعب بقدر أكبر من المؤثرات الخاصة » ٠

لقد كان ما اكتشفه كل من المخرجين السوفيت الثلاثة وكلير هو أن الصوت يشكل تهديدا للسينما « فقط » عندما يصبح الميكروفون تابعا ذليلا للكلمة المنطوقة ، أو للأصوات الطبيعية ، تماما كما كانت الكاميرا تابعا ذليلا للواقع فى بداية عصر السينما الصامتة ، حتى أنه لم يكن فى استطاعتها آنذاك أن تحاول على الاطلاق أن تقطع استمرارية الزمان والمكان ٠ لهذا فانه يمكن القول ان ذلك الرأى الايجابى ــ بالنسبة لحلول عصر الصوت ــ يرفض الصوت المتزامن أو الطبيعى الذى يسمع فيه المتفرج ما يرآه على الشاشة ، كما يرى ما يسمع على شريط الصوت بشكل يخلو من الابداع الفنى ، وهو ما يمثل بالفعل فى تلك الحالة تهديدا للانجازات الشكلية والابداعية للسينما الصامتة ٠ لكن **هذا الموقف يدافع عن اســتخدام الصــوت غير المتزامن ــ أو الكونترابونطى ــ حيث يمكن ان يشكل الصوت عنصرا متعارضا ومتفاعلا فى آن واحد مع الصورة، من أجل تحقيق قــدر أكبر من الابــداع ، بنفس الطريقة التى كانت تتعارض وتتفاعل بها اللقطات داخل مونتاج المشهد فى السينما الصامتة ٠** لهذا يمكن القول ان هذا الرأى الايجابى تجاه الصوت يدعم تقنية تسجيل الصوت ، كامتداد واتساع لنطاق المونتاج ، حيث يمكن استخدام الأصوات الطبيعية والحوار والموسيقى كعناصر مضادة ومتفاعلة مع الصورة المرئية ، وهو ما يعبر عنه بودوفكين بقوله ان « **الصــوت والكلام الانسانى يجب استخدامهما بواسطة المخرج ، ليس عن طريق التطابق الحرفى ولكن من أجل تفخيم واثراء الصورة المرئية على الشاشة » ٠**

وهكذا شبهدت فترة ولادة الفيلم الناطق جدلا نظريا خصبا بين المدافعين عن الصوت المتزامن ضد المدافعين عن الصوت غير المتزامن ، وهو جدل يشبه فى نواح كثيرة ما حدث خلال العقد الأول من مولد السينما ذاتها ، فقد كان السؤال هو اذا ما كان شريط الصوت ــ مثل الكاميرا فى بداية السينما ــ يجب أن يقتصر دوره على تسجيل الواقع « بشــكل طبيعى » أو أنه يجب عليه أن يخلق واقعا مركبا بطريقته الخاصة ، انه **السؤال الذى يمكن ترجمته على نحو عملى فى اذا ما كان الصوت يجب ان يكون متزامنا مع الصورة ، لكى يقدم نسخة من الصوت الطبيعى أو الحرفى ، أو اذا ما كان يجب وضــــعه فى صراع خلاق مع شريط الصورة ٠** وبالطبع كانت هناك مواقف عديدة تقف بين هذين الموقفين

المتعارضين ، يمكن أن تؤدى الى نتائج صحيحة أحيانا أو خاطئة أحيانا أخرى ، فمن الأفضل للسينما فى الحقيقة أن تجمع بين الموقفين ، كما اكتشف ذلك بالفعل كل رواد الاستخدام الخلاق لتسجيل الصوت ، ولكن الأمر بدا على الأقل خلال السنوات الأولى كما لو أن مستقبل الفيلم الناطق يواجه الاختيار المرير بين السير فى هذا الطريق أو ذاك .

لقد كان الاهتمام الأساسى بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣١ هو الحصول على أكبر قدر من جودة الصوت خلال التصوير ، مع اعطاء أقل قدر من الاهتمام للتفكير فى امكانية تعديل شريط الصوت بعد اتمام تسجيله ، فقد كانت الفكرة السائدة هو أن الصوت المسجل فى موقع التصوير هو الغاية الأساسية كمنتج نهائى ، وهى الفكرة التى تنبع من مصادر عديدة ، من أهمها أن النموذج المبكر لتسجيل الصوت كان البث الاذاعى المباشر ، حيث ان الهدف من تسجيل الصوت هو اعادة اذاعته على المستمعين ، ولأن العديد من مهندسي الصوتيات الذين اقتحموا أبواب هوليوود فى سنوات الانتقال الأولى قد جاءوا مباشرة من صناعة البث الاذاعى ، فقد كانوا يحملون معهم مفاهيمهم المسبقة الجاهزة ، وطرائقهم التقليدية فى التعامل مع تقنيات تسجيل الصوت . لكن المصدر الأكثر تاثيرا فى هذا المجال يكمن فى النزعة المحافظة عند المنتجين الأمريكيين الذين كانوا يؤمنون بان المزاوجة التامة بين الصوت والصورة كانت ضرورية ، لتحاشى أى نوع من التشوش واضطراب الفهم لدى الجمهور ضيق الأفق ، ولقد كانوا يشعرون بأن الفصل بين الصوت والصورة — حتى فى حده الأدنى بتسجيل صوت طبيعى دون أن يرى المتفرج مصدره على الشاشة ، مثلما ظهر على سبيل المثال فى فيلم « لحن برود واى » — يمكن أن يحدث ارباكا فى ادراك المتفرج ، تماما كما كان المنتجون الأوائل يكرهون تجزىء المشهد الى لقطات متعددة . لذلك فقد **كانت الممارسة والتطبيق والفكر داخل صناعة السينما الأمريكية لعدة اعوام بعد حلول الصوت ، تسير فى طريق تسجيل الصوت والصورة متزامنين فى وقت واحد ، مما كان يعنى أن كل ما يسمعه المتفرج على شريط الصوت يجب أن يراه فوق الشاشة والعكس بالعكس** . لهذا تم انتاج عدد هائل من **الأفلام « الناطقة مائة فى المائة » مثل فيلم « اضواء نيويورك »** ، والتى كانت تشبه الى حد بعيد التمثيليات الاذاعية المصورة .

على الجانب الآخر كان هناك السينمائيون ذوو النزعة الشكلية ، مثل ايزنشتين وبودوفكين وكلير ، الذين كانوا يؤمنون بأن الصوت غير المتزامن — أو الكونترابونطى — هو الطريقة الوحيدة لاستخدام تلك

التقنية الجديدة ، حيث يمكن استخدام كل العناصر الصوتية ، مثل الموسيقى ، وغناء الكورس ، والمؤثرات الصوتية مع أقل قدر من الحوار ، على نحو كونترابونطي يتقابل ويتفاعل مع الصورة ويفسرها • ولقد تم حل هذا الجدل في النهاية من خلال **اكتشاف امكانية تحقيق التزامن بين الصوت والصورة بعد الانتهاء من التصوير - أو الدوبلاج - وهو الاكتشاف الذى يسمح باستخدام الصوت المتزامن وغير المتزامن في اتساق كامل وحرية ابداعية داخل الفيلم الواحد •**

تحقيق التكيف مع تقنيات الصوت

كان المخرج الأمريكي **كينج فيدور** (١٨٩٤ - ١٩٨٢) هو أول من استخدم طريقة **تحقيق التزامن بعد التصوير** في أول أفلامه الناطقة « **هاليلويا** » (١٩٢٩) ، **الذى يعتبر أيضا أول الأفلام المهمة في عصر** السينما الناطقة • تم تصوير فيلم « هاليلويا » **في مواقع الأحداث الحقيقية** داخل مدينة ممفيس وحولها فى ولاية تينيسي ، وبطاقم كامل من الممثلين **الزنوج • وهو الفيلم الذى يصور مشهده الأخير مطاردة شرسة في** أحراش ومستنقعات أركانساس • قام فيدور بتصوير هذا المشهد كاملا على نحو صامت بكاميرا لا تتوقف عن الحركة ، ليقوم فيما بعد داخل الاستوديو باضافة شريط صوتي يحتوى على أصوات طبيعية للمطاردة ، مثل صوت فروع الأشجار وهي تتكسر ، والطيور وهي تصرخ ، وصوت لهاث الشخصيات ، والتى قام بتسجيل كل منها على نحو منفصل (**كان هذا ناتجا في جزء منه عن مصادفة سعيدة ، فقد توقفت آلات الصوت عن العمل عندما وصل فيدور وطاقم العمل الى ممفيس ، لذلك قرر البدء في التصوير مضطرا كأنه يعمل في فيلم صامت** ، وكان هذا بمثابة الاكتشاف الذى استمر في ممارسته حتى عندما عادت آلات الصوت للعمل ، **لأنه اكتشف ببساطة أن ذلك يمنحه قدرا كبيرا من الحرية** ، وفي الحقيقة أن عملية الدوبلاج ذاتها كانت شديدة الصعوبة ، ويقال ان المونتير الذى كان يعمل مع فيدور قد أصيب بانهيار عصبي في منتصف الفيلم) • لقد كان هذا انجازا تقنيا عبقريا في ضوء بدائية أدوات تسجيل الصوت في تلك الأيام ، ولكن لأن شريط الصوت هو بالفعل منفصل عن شريط الصورة - على الرغم من أنه يتم طبعهما جنبا الى جنب على شريط الفيلم - فان امكانية دوبلاج الصوت بعد التصوير قد بدأت في اثبات وجودها منذ أن تم اكتشافها ، وفي هذا الصدد يقول **المؤرخ لويس جاكوبز** : « ان انفصال الصوت وتسجيله عن طريق استعادته مسموعا أثناء مشاهدة الفيلم ، يمكن تحقيقه بسبب الطبيعة الآلية لكل من أجهزة تسجيل الصوت وعملية التوليف ، **فالميكروفون والكاميرا آلتان مستقلتان** ، حيث ان كلا منهما يقوم بتسجيل ما يراه او يسمعه اما في

وقت واحد أو على نحو منفصل » ، لكن فيدور على أية حال كان هو اول من أدرك ذلك ، وأول من أدرك بالتالى أن الصوت يمكن أن يخلق تأثيرا نفسيا مستقلا عن الصورة · كما قام مخرج امريكى آخر هو « **لويس مايلستون** » (١٨٩٥ ـ ١٩٨٠) باستخدام **الدوبلاج** بعد التصوير **للمشاهد الحربية** لفيلمه الكبير الداعى للسلام « **كل شىء هادىء على الجبهة الغربية** » (١٩٣٠) ، وذلك عندما قام بتصوير هذه المشاهد بكاميرا صامتة متحركة فى المواقع الحقيقية ، ليقوم بدوبلاج الأصوات الحربية بعد التصوير · وفى عام ١٩٣١ استطاع مايلستون أن يحافظ على الحركة المستمرة للكاميرا فى فيلمه « **صفحة الغلاف** » ، الذى اقتبسه من المسرح بين هيشت وتشارلز مكارثر ، على الرغم من احتواء الفيلم على حوار كوميدى شديد السرعة ، كما استخدم **ارنست لوبيتش** أيضا طريقة الدوبلاج فى أول أفلامه الناطقة ، وهى الأفلام الموسيقية التى تتمتع بالحيوية « **استعراض الحب** » (١٩٢٩) ، و « **مونت كارلو** » (١٩٣٠)، تماما كما فعل **رينيه كلير** فى فيلم « **تحت سقوف باريس** » (١٩٣٠) · ان هذه الأفلام وغيرها (مثل « **فتى ليلة السبت** » (١٩٢٩) من اخراج **ادوارد سوذر لاند** ، و « **رجل من فرجينيا** » (١٩٢٩) **لفيكتور فليمنج** ، و « **قلوب ديكسى** » (١٩٢٩) **لبول سيلوين** ، و « **ليالى الحى الصينى** » (١٩٢٩) **لويليم ويلمان**) توضح انتقالا تدريجيا نحو التأكيد على أهمية التسجيل بعد التصوير خلال الفترة من ١٩٢٩ الى ١٩٣١ ، حتى انتهى الأمر الى التأكد من أهمية الدوبلاج ·

فى كل تلك الأفلام كان يتم تسجيل الصوت والتعامل معه على شريط صوتى ذى قناة واحدة ، ولكن **روبين ماموليان** (١٨٩٧ ـ ١٩٨٧) **الذى جاء من عالم الاخراج المسرحى فى مسارح برودواى قام بادخال** عنصر جديد على تسجيل الصوت ، عندما **استخدم اثنين من الميكروفونات** لكى يقوم بتسجيل حوار متداخل فى أحد مشاهد فيلم « **تصفيق** » (١٩٢٩)، ليقوم بجمع الصوتين معا على شريط الصوت. لقد كانت شرائط الصوت الأولى تحتوى على قناة واحدة ، وهو ما يعنى عدم القدرة على الفصل بين نوع من الأصوات ونوع آخر ، فكان الجميع يتحدثون فى ميكروفون واحد ، دون أن تكون هناك امكانية لاضافة خلفية من الموسيقى أو المؤثرات الصوتية ، إلا اذا كانت هذه الأصوات موجودة بالفعل عند تسجيل الحوار ، حيث كانت الأوركسترا ، أو آلة المؤثرات الصوتية تقبع فى مكان ما داخل الاستوديو فى خارج الكادر · ولكن عندما قام ماموليان باستخدام اثنين

من الميكروفونات ، ثم المزج بين الصوتين ، فانه فى الحقيقة **فتح طريقا جديدا امام امكانية التسجيل على قنوات متعددة فوق شريط الصوت خلال مرحلة الدوبلاج** ، مما يسمح بالتحكم الدقيق لكل الأصـــوات على الشريط ، وهى الامكانية التى تحققت من خلال استخدام أربع قنوات للتسجيل منذ عام ١٩٣٢ ، ولقد قام ماموليان أيضا فى فيلم « **شوارع المدينة** » (١٩٣١) بادخال **أول فلاش باك صوتى** ، عندما تعاد مقتطفات من الحوار التى تم سماعها فى أجزاء سابقة من الفيلم ، مصحوبة بلقطات قريبة للبطلة ، مما يوحى بأنها تتذكر تلك الكلمات ٠

فى التطبيق العملى ظل سائدا استخدام نوع واحد من الأصوات على شريط الصوت ، بمعنى أن المتفرج لا يستطيع الا أن يسمع حوارا فقط أو موسيقى فقط ، ونادرا ما كان يتم سماعهما معا وذلك بتسجيلهما فى وقت واحد خلال التصوير ، وهو ما كان يبدو متسقا مع السياق الواقعى للفيلم ، عندما كانت الأحداث تحـدث على سبيل المثال فى الصالات الموسيقية ، على نحو ما نرى فى فيلم « **الملاك الأزرق** » (١٩٣٠) للمخرج **جوزيف فون ستيرنبرج** ٠ وبحـــلول عام ١٩٣٣ ، استطاعت التكنولوجيا تحقيق امكانية المزج الصوتى بين عدة شرائط صـــوتية مسجلة ، يحتوى كل منها على موسيقى تصويرية ، أو مؤثرات صوتية ، أو حوار متزامن ٠ وكانت هذه التقنيات دقيقة بحيث لا تسمح بالتشويش الناتج عن عملية الدوبلاج ، بل ان شركة « آر ٠ سى ٠ ايه » استطاعت فى أواخر الثلاثينيات تحقيق امكانية **تسجيل الموسيقى وحدها فوق عدة قنوات على شريط الصوت** ٠ وبحلول عام ١٩٣٥ ، وطبقا لما يقوله مهندس الصوت المخضرم فى عالم السينما جيمس ج ٠ ستيوارت ، فان **الفنيين القائمين على مزج الأصوات خلال مرحلة الدوبلاج قد اكتسبوا وضعا يساوى فى أهميته مونتير الفيلم نفسه** ٠ كما تم اختراع تقنيات أكثر تقدما تحقق أكبر قدر من دقة عملية الدوبلاج ، مثل استخدام **أدوات التحكم فى مستوى انخفاض الصوت ، بل التحكم فى نغمته أيضـــا ، بالاضافة الى تقنيات الغاء أصوات الضجيج غير المطلوبة** ٠ وفى أواخر الثلاثينيات ، كانت **عمليات الدوبلاج** ــ التى بدأت كأداة لاضافة المؤثرات الصوتية للمشاهد التى تتحرك فيها الكاميرا ــ قد **أصبحت هى العملية الحقيقية للانتاج الكامل للشريط السينمائى** الذى يتم عرضـــه ٠ وقد أصبحت هذه العملية مطبقة فى أنحاء العالم كله ، حتى ان ٩٠٪ من الأفلام التى تحتوى على حوار يتم صنعها من خلال الدوبلاج ٠ ومنذ ادخال هندسة التسجيل المغناطيسى للصوت فى أواخر الخمسينيات ، أصبح واضحا أنه يمكن اعادة تســـجيل العديد من القنوات المنفصـــلة على شريط واحد

(**بشكل ستريو فونى**) كانت تصل الى ست قنوات ، بل ان العديد من الأفلام الضخمة ذات الشاشة العريضة فى الخمسينيات والستينيات كانت تستخدم فى بعض مشاهد المجاميع الهائلة ما يصل الى ٥٠ قناة . وخلال السبعينيات ، تم ادخال تحسينات جديدة على جودة الصوت، باستخدام نظام التسجيل اللاسلكى من ثمانى قنوات . ثم تم ادخال **نظام « دولبى » الصوتى الذى يتيح استعادة الصوت « المجسم » ، بطريقة ضوئية غير مغناطيسية يتم فيها الغاء التشويش تماما .**

•

لقد كانت **طريقة الدوبلاج هى العامل الحاسم الأول فى تحرير كاميرا الفيلم الناطق من زنزانتها الزجاجية ، وتحرير السينما الناطقة كلها من تلك الفكرة المستحوذة ضيقة الأفق بان كل ما نراه على الشاشة يجب أن نسمعه على شريط الصوت** . لقد كان نظام تسجيل الصوت فى طفولته مقيدا بقوانين العالم الطبيعى أكثر من أى وقت سابق (حيث يتم تسجيل المشهد بالصوت والصورة ، بالاحتفاظ باستمرارية الزمان والمكان ودون انقطاع على الاطلاق) ، ولكن الدوبلاج أعاد الى السينما قدرتها على اعادة تشكيل مادتها الخام على نحو جمالى ، ومع تجربة الدوبلاج بدأ المخرجون فى أن يدركوا أن « سينمائية شريط الصوت لا تنبع من كون الصوت متزامنا أو غير متزامن ، ولكن من كونه مزيجا بين أنواع مختلفة من الصوت ، تبقى جميعها تحت سيطرة المخرج ــ وربما يسيطر عليها أكثر من سيطرته على العناصر البصرية ، حيث ان الصوت يمكن خلقه على نحو صناعى . وكما يكتب المؤرخ آرثر نايت ، فانه كان بقـدرة المخرج أن يتعامل مع كل صوت بشـــكل منفصل : « لقد كان يمكنه أن يقوم بتشويش الصوت أو خنقه أو تضخيمه أو التخلص منه كما يشاء ، كما أن المخرج يستطيع أن يقوم بتصوير المشهد بكاميرا صامتة ، ثم يقوم بدوبلاج الصوت فى مرحلة لاحقة . كما يستطيع أيضا أن يقوى من التأثير الوجدانى للحوار باســتخدام الموسـيقى ، أو يجمع بين الحوار والمؤثرات الصوتية الطبيعية ... لقد أصبح الدوبلاج هو نقطة الانطلاق الجديدة الأولى فى تطوير الفن الجديد » .

•

ومن التطورات الأخرى التى ساعدت على تحرير السينما الناطقة من ركودها الذى عانت منه فى الفترة الأولى ، كانت هناك تطورات تقنية خالصة . وقد تم حل العديد من المشكلات منذ عام ١٩٣٣ من خلال الجمع بين العديد من الاكتشافات التقنية المختلفة . فبحلول عام ١٩٣١ على سبيل المثـــال تم التخلى تماما عن طريقة الصوت فوق القرص ، وعن استخدام الكاميرات المتعددة ، **وخرجت الكاميرات من « صناديق الثلج »**

وتحولت الى استخدام عوازل صغيرة خفيفة الوزن مانعة للصـــوت ، توضع فيها الكاميرا لكى تمنع تسرب طنين الموتورات . وبهذا استطاعت الكاميرات أن تقوم بتصوير الصوت المتزامن وتسجيله ، دون الحاجة الى الزنازين الزجاجية القديمة . وخلال سنوات قليلة تم **انتـــاج كاميرات احدث وأصغر ، لا تحدث ضجيجا على الاطلاق بفضل استخدام عازل ذاتى** ، وهكذا تم التخلص من كل الأدوات القديمة العازلة للصوت . لقد أتاحت هذه التقنيات للاستوديوهات **العودة لاستخدام مصابيح الكربون** (التى كانت تتيح قدرا أكبر من الاضاءة ، رغم أنها كانت تتدخل فى اضافة ضوضاء لشريط الصوت) . ولكن معظم الاستوديوهات كانت قد تحولت بالفعل خلال الثلاثينيات لاستخدام **مصابيح التوهج الحرارى** عندما تم اكتشاف قدراتها على تحقيق **مؤثرات « الضوء الناعم »** ، كما أصبح ممكنا مرة أخرى **العودة لاستخدام حركة الكاميرا فوق القضبان أو فوق الروافع** . ومن الجدير بالذكر أن **ألفريد هيتشكوك** فى فيلمه « **ابتزاز** » ، **وروبين ماموليان** فى فيلم « تصفيق » ـ وكلاهما من انتاج عام (١٩٢٩) ـ قد استخدما الحركة فوق القضبان بوضع صناديق الكاميرا الزجاجية فوق العجلات . كما أن **الميكروفونات أصبحت أكثر قدرة على الحركة باستخدام انواع جـــديدة من ذراع الميكروفون** منذ عام ١٩٣٠ ، فقد كانت ذراع الميكروفون الطويلة تقوم بتعليق الميكروفون فوق المنظر مباشرة بحيث تقع خارج الكادر ، مما يسمح لها بأن تتابع حركة الممثلين ، ليتم التخلى تماما عن الميكروفونات البدائية التى كان يتم اخفاؤهـــا فى قطع الديكور ، بالاضـــافة الى أن الميكروفونات خلال الثلاثينيات امتلكت قدرا أكبر من **القدرة على التحكم والتوجيه بحيث يمكنها التقاط تردد صوتى محدد أو الأصوات الصادرة من اتجاه بعينه** ، علاوة على أن تقنيات خفض ضوضاء الشريط نفسه بدأت منذ عام ١٩٣١ .

خلال تلك السنوات ذاتها تحسنت تقنيات التوليف ، فمنذ عام ١٩٣٠ أصبحت **الموفيولا النـــاطقة** متاحة ، لتدخل فى مراحل عديدة من التطور خلال ذلك العقد ، وهى الموفيولا التى تشبه آلة توليف السينما الصامتة ، والتى تحمل نفس الاسم ، ولكن الموفيولا الناطقة تحتوى على رأسين متجاورين لقراءة الصورة والصوت ، يمكن استخدام أحدهما بشكل منفصل أو الجمع بينهما لتحقيق التزامن ، ويدور فيها شريط الصوت الضوئى فى حركة متصلة عن طريق التروس المسننة كما فى آلة العرض ، ولكن يمكن ايقاف حركتها وتحريكها يدويا . ومنذ عام ١٩٣٢ بدأت طريقة « الترقيم بالأستيكة » أو الترقيم على الحرف أو الحافة ، وذلك من أجل تحقيق تزامن دقيق بين الصوت والصورة خلال عملية القطع والتوليف،فقد

كانت حواف الشريط مرقمة على ناحيتى الصورة والصوت ، مما يسمح بتوليف القصاصات المصورة واعادة التزامن بينها ٠

وكما يشير المؤرخ بارى سولت ، فان التقنيات التى تم ابتكارها بين عام ١٩٢٩ و ١٩٣٢ لم تصل الى ذروة استخدامها الا فى منتصف الثلاثينيات ، وعلى الرغم من ذلك فان بعض العناصر فى عملية تسجيل الصوت ظلت غامضة ، كما أن **النظام الضوئى كان لايزال يحتفظ بالطريقتين المختلفتين : الكثافة المتغيرة أو المساحة المتغيرة** ٠ ففى الطريقة الأولى تتغير **كثافة** الضوء والظل على السليولويد الخاص بشريط الصوت، بينما فى الطريقة الثانية يستخدم الظلام الذى تختلف **مساحته** على شريط الصوت كأداة لاستعادة الصوت المسجل ٠ وكانت الطريقة الأولى فى تغير **الكثافة** ملائمة فى تسجيل **الحوار** ، كما بدا فى أفلام « موفيتون فوكس » فى عام ١٩٢٧ ، بينما كانت طريقة تغير **المساحة** التى بدأت مع فوتوفون « آر ٠ سى ٠ ايه » فى عام ١٩٢٨ متفوقة فى تسجيل **الموسيقى** ، بفضل مدى الذبذبة فيها ٠ ولأن طريقة المساحة المتغيرة عانت بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٥ من اصدار أصوات مشوشة فى الأصوات الحادة جدا أو الغليظة جدا ، فان مهندسى شركة « آر ٠ سى ٠ ايه » كانوا يعتقدون أن هذا النظام يعتمد على قواعد علمية معينة ، أثبتت التجارب عكسها تماما ، مما يؤكد أن النظام الضوئى لتسجيل الصوت ظل حتى عام ١٩٣٥ يعمل فى ظل أسس علمية غامضة وغير مفهومة ، ولكن عندما تم استيعاب هذه الأسس استطاع المهندسون انجاز تحسينات على طريقة المساحة المتغيرة ، للتخلص تماما من التشويش فى تسجيل الحوار ، وتلك هى التقنيات التى وضعت موضع التطبيق فى مرحلة الدوبلاج فى عام ١٩٣٦ ٠ كما أصبحت هذه التقنيات قابلة للاستخدام فى مواقع التصوير منذ عام ١٩٣٧ ، وهو ما جعل طريقة المساحة المتغيرة هى الأفضل لكل نظم تسجيل الصوت ، بفضل اتساع مدى التردد الصوتى والقدرة على تقليل حجم الصوت وتكبيره ، ليختفى منذ عام ١٩٤٥ نظام الكثافة المتغيرة اختفاء كاملا٠

وعلى الرغم من أن الأفلام فى السينما والتليفزيون يتم تسجيل الصوت لها اليوم بطريقة الشريط المغناطيسى (وهى التقنية التى بدأت منذ عام ١٩٥٨) ، فان **شريط الصوت المركب فى كل النسخ المعروضة فى السينما أو التليفزيون يعتمد دائما على طريقة المساحة الضوئية المتغيرة** ٠

السينما الناطقة ونظام الاستوديو فى أمريكا

انماط فيلمية قديمة واخرى جديدة

أحدث دخول الصوت الى فن السينما تغييرا جذريا فى شكل السينما الغربية وبنائها ، ففى الولايات المتحدة كان سببا فى ميلاده عدة أنماط فيلمية مهمة ، بالاضافة الى تأسيس نظام للانتاج ، هو الذى حدد شخصية الأفلام الأمريكية لمدة عشرين عاما تالية ٠ كان أهم هذه **الأنماط الفيلمية هو الفيلم الموسيقى** الذى تطور بشكل مواز لتطور السينما الناطقة ذاتها ، لذلك كانت الأفلام الناطقة الأولى تعتمد على مجرد تصوير نسخ سينمائية من **مسرحيات برودواى الموسيقية** ، وكان فيلم « **مغنى الجاز** » (١٩٢٧) بالطبع واحدا من هذه الأفلام ٠ ولقد كانت تلك الأفلام الموسيقية فى البداية لا تعد أكثر من كونها مسرحا مصورا ، ولكنها فى خلال عدد قليل من السنوات **استطاعت ان تسير فى شكلها فى اتجاه النضج** ، حتى أصبحت تتميز بقدر كبير من الحس السينمائى الخالص ، كما أصبحت أهم الأنماط الفيلمية خلال الثلاثينيات ٠ وكان هذا فى جوهره **حصـــادا لموهبتين اساسيتين همـــا باســـبى بيركيلى** (١٨٩٥ ــ ١٩٧٥) **وفريد أستير** (١٨٩٩ ــ ١٩٨٧) ٠

جاء **بيركيلى** من عالم مسرح نيويورك ، حيث كان مخرجا للرقصات ، ليبدأ أعماله فى هوليوود لدى صامويل جولدوين فى عام ١٩٣٠ ، لكن عبقريته لـــم تكشـــف عن نفســـها حتى انتقـــل الى شركـــة « اخـــوان وارنر » فى عام ١٩٣٣ ، ليعمل **مخرجـــا للرقصـــات** فى الأفـــلام الموسيقية مثـــل « **الشـــارع الثـــانى والأربعـــون** » (١٩٣٣) من اخراج **لويد بيكون** ، و « **الباحثون عن الذهب نســـخة ١٩٣٣** » (١٩٣٣) من **اخراج ميرفين لى روى** ، و « **استعراض الاضواء** » (١٩٣٣) من اخراج **لويد بيكون** ، و « **سيدات** » (١٩٣٤) من اخراج **روى اينرايت** ، و « **الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٣٥** » (١٩٣٥)

و « **فى كاليانت** » (١٩٣٥) وكلاهما من اخراج **بيركيلى** نفسه ، و « **الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٣٧** » (١٩٣٧) من اخراج **لويد بيكون** • وكان أغلب هذه الأفلام يجمع بين نجوم مثل ديك باول وجوان بلوندل وروبى كيلر • ومن خلال هذه الأفلام استطاع بيركيلى أن يطور أسلوبه البصرى المبهر ، الذى حول النمر الموسيقية الراقصة من مجرد كونها قصص حب تافهة تجمع بين الرقص والغناء ، الى أن تصبح نوعا من **الخيال السيريالى الذى** تراه العين ، وكانت طريقته فى هذا الأسلوب تعتمد على **التصوير من** زاوية عالية جدا **تنقض أحيانا أو تبتعد عن مجموعة الراقصين ، بالاضافة** الى استخدام عدسات **كاليدوسكوبية (تقوم بعكس الصورة عدة مرات** **كأنها تنعكس على عدة مرايا متقاطعة) ، وحركة الكاميرا شديدة التعبيرية،** وتقنيات التوليف المعقدة ، **لذلك كانت النمر الموسيقية الراقصة عند** بيركيلى قريبة **من السينما التجريدية ، والتجريبية ، أكثر من اقترابها** **من أى فيلم روائى تقليدى** •

على النقيض استطاع **فريد أستير** أن يحقق قدرا أكبر من **التكامل بين الموسيقى والرقص ، وبين السرد الروائى** فى سلسلة أفلامه الموسيقية لشركة « آر • كيه • أو » ، والتى قام ببطولتها **أمام النجمة جنجر روجرز** بين عامى ١٩٣٣ (مثل فيلم « **الطيران الى ريو** » من اخراج **ثورنتــــون فريلاند**) ، و ١٩٣٩ (مثل فيلم « **قصة فيرنون وايرين كاسيل** » من اخراج **هـ • بوتر**) • بدأ أستير حياته مغنيا وراقصا ذائع الشهرة فى عالم المسرح ، لكنه انتقل الى العمل فى السينما ليقوم **باخراج وتصميم مشاهده الراقصة** فى أفلام مثل « **المطلقة المرحة** » (١٩٣٤) من اخراج **مارك ساندريتش** ، و « **روبرتا** » (١٩٣٥) من اخراج **وليم ســــايتر** ، و « **القبعة الرسمية العالية** » (١٩٣٥) من اخراج **مارك ساندريتش** ، و « **زمن رقصة الســوينج** » (١٩٣٦) من اخراج **جــورج ستيفنز** ، و « **اتبع الأسطول** » (١٩٣٦) من اخراج **مارك ساندريتش** ، و « **الآنسة فى محنة** » (١٩٣٧) من اخراج **جورج ستيفنز** ، و « **هل سوف نرقص** » (١٩٣٧) ، و « **بلا همـــوم** » (١٩٣٨) من اخراج **مارك ساندريتش** • وفى هذه الأفلام أظهر أستير نضــــجا فى أســــلوب حركة الكــــاميرا المعقدة ، لكنهـا مع ذلك ليست حركة تجريدية مبهرة ، وانمـا تؤدى أيضا وظيفة مهمة بالنسبة للسرد الروائى ، حيث **تصبح الكاميرا ذاتها شريكا فى الرقص من خلال الحركة والتوليف اللذين يحافظان على وحدة الزمان والمكان داخل الرقصة الواحدة** • علاوة على ذلك ، فان هذه الأفلام أسهمت اسهاما كبيرا فى تطور التقنيات الابداعية لتسجيل الصوت ، من خلال المزاوجة الايقاعية بين الصوت والصورة (فى الحقيقة فانه على الرغم

من أن أستير كان القوة الدافعة الخلاقة خلف كل مشاهده الراقصة ، فانه كثيرا ما كان يستعين بمخرج للرقصات أو مصمم للرقصات يتم ذكره فى عناوين الفيلم • وكان من أهمهم هيرمس بان الذى صمم الرقصات لسبعة عشر فيلما من أفلام أستير الأحد والثلاثين ، لدى شركة « آر • كيه • أو » •

من الأنماط الفيلمية الأخرى التى ظهرت فى عصر السينما الناطقة كانت **أفلام والت ديزنى** (١٩٠١ - ١٩٦٦) ، الذى بدأ سلسلة « **السيمفونية المضحكة** » فى عام (١٩٢٩) بفيلمه « **رقصة الهيكل العظمى** » ، الذى كان رائدا لما يمكن أن يسمى « فيلم التحريك الموسيقى أو الكارتون الموسيقى » • بالطبع ، فان ديزنى بعمله فى مجال الرسوم المتحركة لم يتأثر بالقيود التى عانت منها التقنيات البدائية لتسجيل الصوت فى بدايات السينما الناطقة ، لذلك كان يملك القدرة على **الجمع بين الصوت والصورة بأسلوب تعبيرى كان مستحيلا تحقيقه عند أقرانه من فنانى السينما الروائية الحية** ، لذلك استطاع تحقيق دقة هائلة فى التزامن بين الصوت والصورة من خلال قيامه - طبقا لتقنيات التحريك - برسم كل كادر على حدة (وما يزال أسلوب التواؤم الدقيق بين الصوت والصورة فى أفلام التحريك - بل وفى الأفلام الحية أيضا - يعرف حتى اليوم باسم « **الأسلوب الميكى ماوسى** ») • لذلك حقق **أول أفلامه الكارتونية الموسيقية** « **القارب ويلى** » (**١٩٢٨**) **الذى شهد ميلاد شخصية ميكى ماوس** ، كما نجحت سلسلة أفلامه القصيرة « السيمفونية المضحكة » ، حيث يتلاءم الحدث تماما من البداية الى النهاية مع الموسيقى ، وهى السلسلة التى وصلت الى ذروتها فى عام ١٩٣٣ مع الفيلم الملون الذى نجح نجاحا جماهيريا هائلا « **الخنازير الثلاثة الصغيرة** » • وهكذا بدأ ديزنى فى صنع ثلاثة من **أفلام التحريك الروائية الطويلة الملونة** فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، وهى أفلام « **الأميرة البيضاء والأقزام السبعة** » (١٩٣٧) ، و « **بينوكيو** » (١٩٤٠) ، وفيلمه التجريبى « **فانتازيا** » (١٩٤٠) ، الذى حاول فيه أن يقدم انصهارا كاملا للعناصر والنصوص الموسيقية الأوركسترالية •

على الجانب الآخر تماما ، أدخل الصوت الى فن السينما نوعا جديدا من **الواقعية** ، أدت الى ظهور مجموعة من الأفلام جيدة الصنع ، التى تعالج **نمط أفلام الجريمة** فى المدن ، والتى تدور عن عالم العصابات المسلحة ، وأفرادها الذين يتحدثون بلغة عامية خشنة وفظة ، ولتدور قصص هذه الأفلام فى سياق من الاحساس بالاغتراب الجماعى • ولقد كان

لهذا النمط سلفه في السينما الصامتة في بعض أفلام قليلة مثل « **خطة الابتزاز** » (١٩٢٨) من اخراج **لويس مايلستون** ، و « **العالم السفلي** » (١٩٢٧) من اخراج **جوزيف فون ستيرنبرج** · ولكن **الأفلام الناطقة** مثل « **القيصر الصغير** » ١٩٣٠ للمخرج **ميرفين ليروى** ، و « **عدو الشعب** » (١٩٣١) للمخرج **وليم ويلمان** ، و « **الوجـــه ذو الندبة** » (١٩٣٢) للمخرج **هوارد هوكس** ، قد شكلت تقاليد جديدة لنمط فيلم العصابات والجريمة ، تمتد حتى أفلام مثـل « **بوني وكلايد** » (١٩٦٧) من اخراج **آرثر بن** ، و « **الأب الروحي** » (١٩٧٢) و « **الأب الروحي ـ الجزء الثاني** » (١٩٧٤) للمخرج **فرانسيس فورد كوبولا** ، و « **اهل القمة** » (١٩٨٧) للمخرج **برايان دي بالما** · لكن هذا النمط الفيلمي أثار احتجاجا جماهيريا بسبب احتوائه على مشاهد العنف الوحشى ، مما جعل المنتجين يتحولون من تصوير **رجل العصابات على انه « بطل تراجيدى »** ـ باستعارة عبارة المؤرخ روبرت وارشو ـ الى أن يصبح **ضحية للمجتمع** · (لقد ثار نوع مماثل من هذا الاحتجاج عند عرض فيلم « بونى وكلايد » فى عام ١٩٦٧ ، كما سوف نرى فى الفصل الثامن عشر ، ولكن قد يكون هذا راجعا الى تصوير بطليه باعتبارهما ممثلين للثورة الاجتماعية،أكثر من كونهما منتميين لعالم الاجرام ، وعلى أية حال ، كان **السبب الأساسى لاهتمام هوليوود الكبير** بأفلام العصابات خلال فترة الكساد يعود ـ على الأرجح ـ الى دخول **العصابات المنظمة لصناعة السينما فى أوائل الثلاثينيات** · فطبقا للعديد من المصادر دخل العديد من رجال العصابات الى هذا العالم ، عن طريق انتهاز فرصة انهيار سوق الأوراق المالية فى « وول ستريت » ، بقيامهم باقراض المنتجين الكثير من الأموال ، وعلى سبيل المثال استطاع هارى كون أن يغتصب ادارة شركة كولومبيا من أخيه جاك فى عام ١٩٣٢ ، عندما اقترض الأموال من احدى العصابات عن طريق جونى روزيللى ، كما أن وليم فوكس حاول أن يسير فى نفس الطريق ليستعيد السيطرة مرة أخرى على شركته فى عام ١٩٣٣ · وفى تلك الآونة أيضا كانت « شركة حقوق الأفلام » تقوم باستئجار رجال العصابات للقيام بأحداث شغب تؤدى الى وقف الاضرابات التى كانت تنظمها النقابات فى هوليوود · كما استطاعت عصابة شيكاجو أن تخترق بعض المؤسسات التى تسيطر على عالم العروض المسرحية واتحادات دور العرض السينمائية ، الى الحد الذى استطاع فيه بعض رجال هذه العصابات أن يفرضوا فى نوع من البلطجة ضريبة على الشركات الخمس الكبري بزعم حمايتها ، كانت تبلغ ٥٠ ألف دولار لكل شركة فى كل عام · وقد استمر ذلك الوضع عقدا كاملا ، لكنه توقف بعد محاكمة بعض رجال العصابات وسجنهم بتهم الاغتيال ، وقد شملت المحاكمات بعضا من رجال الصناعة السينمائية مثل جوزيف شينك ،

رئيس مجلس ادارة شركة « فوكس للقرن العشرين » ، الذى اتهم بنوع من التحايل بالتهرب من الضرائب ، لكنه كان أهم رجال الحلقة التى تصل بين العصابات وصناعة السينما) . وهكذا ظهرت سلسلة من الأفلام التى تعالج موضوعا واحدا مثل **افلام السجن** كفيلم « **سان كوينتن** » (١٩٣٧) للمخرج **لويد بيكون** ، **وافلام الجريمة ذات التوجه الاجتماعى** مثل « **الطريق المسدود** » (١٩٣٧) للمخرج **وليم وايلر** ، و « **انك تعيش مرة واحدة** » (١٩٣٧) للمخرج **فريتز لانج** ، و « **امرأة مشبوهة** » (١٩٣٧) للمخرج **لويد بيكون** ، و « **ملائكة لهم وجوه قذرة** » (١٩٣٨) للمخرج **مايكل كيرتس** .

على **الجانب الواقعى الخشن** أيضا للسينما الناطقة التى تستخدم اللغة العامية ببراعة ، كانت سلسلة **الأفلام التى تعالج عالم الصحافة** ، والتى ظهرت فى سنوات السينما الناطقة الأولى ، مثل أفلام « **صفحة الغلاف** » (١٩٣١) للمخرج **لويس مايلستون** ، و « **نهاية من نوع الخمسة نجوم** » (١٩٣١) للمخرج **ميرفن ليروى** ، و « **جورنال الفضائح** » (١٩٣١) من اخراج **جون كروميل** ، و « **الشقراء ذات الشعر البلاتينى** » (١٩٣١) للمخرج **فرانك كابرا** ، وقد نالت هذه الأفلام نجاحا جماهيريا هائلا خلال الثلاثينيات ، كما كانت شديدة الأهمية فى مجال تطوير واتقان تقنيات الحوار السينمائى . وبينما كانت العديد من أفلام عالم الصحافة يتم صنعها من خلال صيغة أو توليفة جاهزة ، مثل أفلام « **امرأة الغلاف** » (١٩٣٥) من اخراج **مايكل كيرتس** ، و « **السيدة سيئة السمعة** » (١٩٣٦) من اخراج **جاك كونواى** ، فان هذه النوعية من الأفلام أنجزت أيضا بعضا من الأفلام الكوميدية المهمة فى تاريخ السينما مثل « **صديقته فرايداى** » (١٩٤٠) من اخراج **هوارد هوكس** ، الذى كان **اعادة لفيلم** « **صفحة الغلاف** » ، مع تبادل أدوار البطل والبطلة فى حبكة عكسية ، وهى الأفلام التى تركت تأثيرا كبيرا على مضمون أفلام جادة مثل « **المواطن كين** » (١٩٤١) **لأورسون ويلز** الذى يدور حول أحد أقطاب عالم الصحافة . (عاد هذا النمط الى الظهور خلال السبعينيات فى أفلام مثل « **من منظور عكسى** » (١٩٧٤) و « **كل رجال الرئيس** » (١٩٧٥) للمخرج **آلان باكيولا** ، وخلال الثمانينيات فى أفلام مثل « **نشرة أخبار الاذاعة** » (١٩٨٧) للمخرج **جيمس بروكس** ، و « **تغيير القنوات** » (١٩٨٨) — وهو **اعادة لفيلم** « **صديقته فرايداى** » — للمخرج **تيد كوتشيف** ، وهى أفلام بدأت مؤخرا فى أن تجعل البطل واحدا من محررى النشرات التليفزيونية) .

من الانماط الفيلمية الأخرى للسـينما الناطقة كان **سيرة الحياة لشخصية تاريخية** ، وهو النمط الذى بدات موجته فى عام ١٩٣٣ مع النجاح العالمى لفيلم « **الحياة الخاصة لهنرى الثامن** » للمخرج **ألكسندر كوردا** ، والذى كان أول فيلم بريطانى يحقق نجاحا فى الولايات المتحدة • وفى الحقيقة أن هذا الفيلم يمد جذوره فى نمط الأفلام التاريخية المبهرة للسينما الصامتة ، والتى كان من روادها **ارنست لوبيتش** فى ألمانيا ما قبل الحرب • ولكن ليس هناك شك فى أن **اضافة الصـوت قد استطاعت اضفاء قدر كبير من الاحساس بالمطابقة التاريخية** لم يتحقق خلال السينما الصامتة ، وربما يعود النجاح الجماهيرى خلال الثلاثينيات للأفلام التى تدور حول الحياة الخاصة لأشخاص مشـهورين ، الى تأثير الجرائد السينمائية فى أفلام « موفيتون فوكس » الأولى (التى بدأت حوالى عام ١٩٢٧) ، حيث استمع الجمهور الى الصوت الحقيقى للشخصيات ذائعة الصيت ، وعلى كل حال فان هذا النمط أصبح فيما بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٤٠ واحدا من أهم البضـائع التى تنتجهـا الشركات الأمريكية والبريطانية الكبرى ، وهكذا ظهرت أفـلام مثل « **فولتير** » (١٩٣٣) للمخرج **جون أدولفى** ، و « **الملكة كرستينا** » (١٩٣٣) للمخرج **روبين ماموليان** ، و « **فيفا فيللا** » (١٩٣٤) للمخرجين **هوارد هوكس وجاك كونواى** ، و « **منزل روتشـيلد** » (١٩٣٤) للمخرج ألفريد وركر ، و « **كاترين العظمى** » (١٩٣٤) للمخرج **بول زينر** ، و « **الكاردينال ريشيليو** » (١٩٣٥) للمخرج **رولاند لى** ، و « **رامبرانت** » (١٩٣٦) للمخرج **الكسندر كوردا** ، و « **لويد من لندن** » (١٩٣٦) للمخرج **هنرى كينج** ، و « **مارى انطوانيت** » (١٩٣٨) للمخرج **مايكل كيرتس** ، و « **قصة لويس باستير** » (١٩٣٦) و « **حياة اميل زولا** » (١٩٣٧) و « **يواريتس** » (١٩٣٩) و « **الرصاصة السحرية للدكتور ايرليتش** » (١٩٤٠) للمخرج **وليم ديتريل** ، وهى الأفـلام التى نالت نجاحا كبيرا فى السـوق العـالمية •

وبالاضافة الى خلق أنماط جديدة ، فان حلول عصر السينما الناطقة قد أحدث تغييرات مهمة ودائمة على بعض الأنماط القديمة ، وربما كان أهم هذه التغييرات هو **اختفاء أشهر أنماط السينما الصـامتة ـ وهو كوميديا « السـلاب ستيك » ـ ليحل محلها خلال الثلاثينيات الأفلام الكوميدية ذات الحوار العبثى المجنون ، والحركة الفوضـوية للاخوان ماركس مثل : « جوز الهند »** (١٩٢٩) من اخراج **روبرت فلورى وجوزيف ستانلى** ، و « **مجانين الحيوانات** » (١٩٣٠) للمخرج **فيكتور هيرمان** ، و « **شغل قرود** » (١٩٣١) للمخرج **نورمان ماكلويد** ، و « **ريش الحصان** »

(١٩٣٢) لنفس المخرج ، و « **شوربة البط** » (١٩٣٣) للمخرج **ليو مكارى** ، و « **ليلة فى الأوبرا** » (١٩٣٥) للمخرج **سام وود** ، و « **يوم فى السباق** » (١٩٣٧) لنفس المخرج ، وكذلك أفلام **الممثل الكوميدى و . س . فيلدز** مثل « **أخصائى الجولف** » (١٩٣٠) من اخراج **مونت برايس** ، و « **طبيب الأسنان** » (١٩٣٢) من اخراج **ليزلى بيرس** ، و « **سيقان بميلون دولار** » (١٩٣٢) من اخراج **ايدى كلاين** ، و « **زجاجة البيرة القاتلة** » (١٩٣٣) من اخراج **آرثر ريبلى** ، و « **ستة من نوع واحد** » (١٩٣٤) من اخراج **ليو مكارى** ، و « **رجل على أرجوحة البهلوان الطائرة** » (١٩٣٥) من اخراج **كلايد بروكمان** ، و « **لا يمكنك أن تغش رجلا شريفا** » (١٩٣٩) من اخراج **جورج مارشال** ، و « **بوليس البنوك** » (١٩٤٠) من اخراج **ايدى كلاين** .

كما تحولت الكوميديا أيضا الى نمط يدعى **افلام « كوميديا الكرة اللولبية »** (**والتى تتسم بالحركة الصاخبة المجنونة والقفشات اللاذعة والعلاقات المعقدة**) ، مثل أفلام المخرج **فرانك كابرا** : « **الشقراء ذات الشعر البلاتينى** (١٩٣١) و « **سيدة ليوم واحد** » (١٩٣٣) و « **حدث ذات ليلة** » (١٩٣٤) و « **السيد ديدز يذهب للمدينة** » (١٩٣٦) و « **لا يمكن أن تأخذها معك** » (١٩٣٨) . وأفلام المخرج **هوارد هوكس** : « **القرن العشرون** » (١٩٣٤) و « **تربية طفل** » ١٩٣٨ و « **صديقته فرايداى** » (١٩٤٠) . ان هذا النمط من الأفلام الكوميدية المتسمة بالحوار اللاذع البارع ، والايقاع اللاهث السريع ، وببعض العناصر البصرية المبهرة التى تعود الى أيام فيلم « السلاب ستيك » الصامت ، يدور الحدث فيها عادة حول رجل وامرأة يقعان فى ورطة غريبة . ومن بين أهم أفلام هذا النمط أيضا « **الحياة الخاصة** » (١٩٣١) من اخراج **سيدنى فرانكلين** ، و « **خطة للعيش** » (١٩٣٣) للمخرج **ارنست لوبيتش** ، وكلاهما مقتبس عن مسرحيتين للكاتب **نويل كوارد** ، و فيلم « **الجنى الطيب** » (١٩٣٥) للمخرج **وليم وايلر** ، و « **رجلى جودفرى** » (١٩٣٦) للمخرج **جريجورى لاكافا** ، و « **تيودورا اصبحت شرسة** » (١٩٣٦) من اخراج **ريتشارد بوليسلافسكى** ، و « **لا شىء مقدس** » (١٩٣٧) للمخرج **وليم ويلمان** ، و « **حياة سهلة** » (١٩٣٧) للمخرج **ميتشيل لايسين** ، و « **الحقيقة المرعبة** » (١٩٣٧) للمخرج **ليو مكارى** ، و « **منتصف الليل** » (١٩٣٩) للمخرج **ميتشيل لايسين** .

ولقد قامت تلك الأفلام الكوميدية خلال الأربعينيات بتمهيد الطريق أمام **أفلام السخرية الاجتماعية الأكثر مرارة للكاتب والمخرج بريستون**

ستيرجيس (١٨٩٨ ـ ١٩٥٩) ، والذى قدم ما بين عامى ١٩٤٠ و ١٩٤٤ ثمانية افلام ـ معظمها من انتاج باراماونت ـ تتميز بما نراه اليوم على انه أكثر الاسهامات اهمية واصالة فى تقاليد الفيلم الأمريكى الكوميدى ، فقد كانت موضوعات ستيرجيس الهجائية أكثر جدية من الموضـــوعات الخفيفة الطائشة التى تحتشد بها أفلام نمط كوميديا « الكرة اللولبية » . ومن بين هذه الموضوعات التى تتناول السياسة الأمريكية مثل فيلم « **ماك جنتى العظيم** » (١٩٤٠) ، و النزعة المادية الجشعة فى المجتمع الأمريكى فى فيلم « **الكريسماس فى يوليو** » (١٩٤١) ، وفيلم « **قصة بام بيتش** » (١٩٤٢) ، كما تناول مواقف المجتمع الأمريكى من الجنس فى فيلم « **معجزة خليج مورجان** » (١٩٤٤) ، و « **تحية للبطل المنتصر** » (١٩٤٤) ، بل انه تناول أيضا السينما الأمريكية ذاتها فى فيلم « **رحلات سوليفان** » (١٩٤١) ، ففى عصر كانت فيه هوليوود تتعمد اطراء فضائل المجتمع الأمريكى بسبب مناخ الدعاية الذى ساد فى فترة الحرب (كما سوف نرى فى الفصل الحادى عشر) ، كانت أفلام ستيرجيس تمنح الجمهور **رؤية لأبطال من وجهاء المجتمع بشكل يظهر فسادهم وسخفهم ، لأن عيبهم الرئيسى كان الفقدان الكامل لمعرفة الذات .**

وبحلول عصر الصوت انحدرت بسرعة الحياة الفنية لممثلين كوميديين مثل ماك سينيت ، هارولد لويد ، هارى لانجدون ، وباستر كيتون . بل ان **فيلمى شـــابلن الروائيين خـلال الثلاثينيات ـ وهما « أضــــواء المدينة » (١٩٣١) ، و « العصر الحديث » (١٩٣٦) ـ كانا فى جوهرهما فيلمين صامتين ذوى شريط صوت متزامن** . لكن بعض الممثلين الكوميديين فى عصر السينما الصـــامتة مثل **لوريل وهاردى** استطاعوا خلق مزيج فريد من الكوميـــديا الحركية على طريقة « السلاب ستيك » ، والحوار . ولكن **الكوميديا البصرية الخالصـــة انتهت تمــاما فى فترة السينما الناطقة** ، ولو أنها وجدت لنفسها موطنا جديدا فى أفلام الكارتون الناطقة .

كما أن نمط **الويسترن** الذى كان أحد الأنماط المهمة للسينما الصامتة استمر بشكل ثانوى فى السنوات الأولى للسينما الناطقة ، ليصبح من نوع « أفلام حرف ب » ، حتى يعود مرة أخرى ليجد ميلاده الجديد فى واقعية وحيوية فيلم « **عربة السفر ذات الجياد** » (١٩٣٩) للمخرج **جون فورد** ، ليعيش هذا النمط عصر الاحياء والازدهار ما بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٥٠ . وأخيرا، استطاع الصوت أيضا أن يضيف قوة دفع جديدة على «**أفلام الغموض والمفتش السرى** » مثل فيلم المخرج **و . س . فان دايك** « **الرجل النحيل** »

(١٩٣٤) وأجزائه التالية • بالاضافة أيضا الى نمط **افلام الرعب والخيال** التى تعود جذورها فى عصر السينما الصامتة للتعبيرية الألمانية ، والتى أضـــاف لها الصـــوت بعدا جديدا ، ليس فقط من خلال **اضافة المؤثرات الصوتية الغريبة** ، ولكن باكتساب **تعقيد الحوار** الذى يعود الى المصادر الأدبية التى اقتبست عنها هذه الأفلام حبكتها ، لذلك كانت أهم أفلام الرعب الهوليوودية الكلاسيكية تعود الى الفترة الأولى من السينما الناطقة ، وهى « **دراكيولا** » (١٩٣١) من اخراج **تود براوننج** ، و « **فرانكشتين** » (١٩٣١) من اخراج **جيمس ويل** ، و « **المومياء** » (١٩٣٢) من اخراج **كارل فرويند** •

سياسات الشركات وميثاق الانتاج « الرقابة »

من الصعب أن نستوعب السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات دون أن نفهم آليات نظام الاستوديو فى هوليوود ، فقد تأسست الشركات الكبرى فى فترة ما قبل الحرب العـالمية الأولى عندما انهـارت « شركة حقوق الأفلام » ، وتحول المنتجون المستقلون لفرض سيطرة احتكارية على الانتاج والتوزيع والعرض داخل الصناعة السينمائية • ولقد نجحوا بالفعل فى تحقيق هذه السيطرة من خلال سلسلة مشروعة ، وغير مشروعة ، من المناورات المعقدة ، وبنهاية الحرب كانت شركات السينما تكاد أن تصبح امبراطوريات صناعية كبرى تدور حولها الأساطير فى أذهان الجماهير • وفى فترة النمو الاقتصـــادى التى أعقبت الحرب ، بدأت مصـــادر « **وول ستريت** » فى استثمار الكثير من الأموال لدى الشركات السينمائية لأسباب اقتصادية وسياسية فى وقت واحد ، فلقد كان واضحا تماما أن الأفلام تسير فى طريق تصبح فيه صناعة كبرى ، كما كان واضحا أيضا خلال سنوات « الرعب الأحمر » والخوف من المد الشيوعى ، أن الأفلام وسيلة من وسائل الاقناع الجماهيرى والدعاية لا يمـكن أن تنافسها فيه وسيلة أخرى • لقد كان اطراء هوليوود وتمجيدها لفضـائل الرأسمالية و « الطريقة الأمريكية فى الحياة » وسيلة لاقامة حاجز منيع ضد النزعة البلشفية •

وفى نظرة عامة يمكننا القول ان العقد الذى بدأ بنهـاية الحرب الأولى فى عام ١٩١٩ ، واستمر حتى انهيار سوق الأوراق المالية فى عام ١٩٢٩ ، والتى بدأت بها سنوات الكساد والانهيار ، **كان أقل العقود حرية وليبرالية فى التاريخ الأمريكى ، فخـلال أوائل العشرينيات كان أساطين الصناعة فى أمريكا قد أصـــابهم الذعر بسبب نجاح الثورة**

البلشفية فى روسيا ، وبسبب محاولات اقامة تنظيمات ونقابات عمالية فى أمريكا • ولقد قام أ• ميتشل بالمر (١٨٧٢ ـ ١٩٣٦) ، النائب العام فى حكومة وودرو ويلسون ، باللعب على أوتار هذه المخاوف ، باعلانه عن أن البلاد قد تقع فى قبضة مؤامرة شيوعية ، تماما كما سوف يفعل النائب جوزيف مكارثى بعد ثلاثين عاما • فقد قام فى يناير ١٩٢٠ باعطاء صلاحيات مطلقة لما كان يسمى « حملات بالمر » سيئة السمعة ، التى تم فيها اعتقال ما يزيد على خمسة آلاف شخص ـ معظمهم من المنظمات العمالية ـ فى ثلاث وثلاثين مدينة أمريكية مختلفة دون أية محاكمة ، بزعم قيامهم « بنشاطات ثورية » • (كان ادجار هوفر هو أهم شخصية فى « حملات بالمر » ، التى تحولت بعد عدة سنوات لتصبح « المباحث الفيدرالية الأمريكية » تحت رئاسة هوفر نفسه) • وبسبب هذا المناخ ، تم اعتقال العديد من الأشخاص لفترات طويلة ، كما تم نفى الكثيرين منهم والذين ينحدرون من أصول غير أمريكية ، ليصبح بالمر بطلا قوميا ومنافسا مهما لترشيح الحزب الديموقراطى للرئاسة (ولكنه خسر أمام جيمس كوكس) • ان ذلك يؤكد المناخ العام السائد فى تلك الفترة ، فقد **كانت أمريكا واقعة تحت تأثير فكر انعزالى بغيض يتم فيه النظر لكل ما هو غير أمريكى بنوع من العداء ، وأصبحت فيه صفة الوطنية قناعا للعنصرية ذات الميل العدوانى والارهابى** ، حيث تم اضطهاد العديد من المهاجرين السود واليهود ، لمجرد أنهم ليسوا « أمريكيين مائة فى المائة » ، وتنامت عضوية منظمة « **كوكلوكس كلان** » بسرعة ، حتى انها أصبحت منذ عام ١٩٢٥ فى مركز **ثالث الأحزاب قوة فى أمريكا** • كما تزايدت **الجريمة المنظمة** بعد صدور بعض التعديلات فى الدستور الأمريكى ، مما أدى فى النهاية الى صدور قانون منع تداول الخمور ، الذى جعل العصابات المنظمة أكثر حرصا على مصالحها • ومع ذلك فقد كان الجمهور الذى يرتاد السينما فى هذه الفترة يصل الى خمسين مليونا كل أسبوع ، مما جعل السينما وسيلة للاتصال الجماهيرى لا تقل أهمية عن شبكة الاذاعة أو الصحف الشعبية (أو التليفزيون بمعايير اليوم) • لتلك الأسباب جميعها **كان من الضرورى الابقاء على « الوضع السائد » بأن تتم السيطرة الكاملة على المضمون الأيديولوجى فى الأفلام ، بنفس الطريقة التى تتم بها السيطرة على هذا المضمون فى وسائل الاتصال الأخرى •**

لقد ساعد ذلك على أن تتجه مؤسسات « وول ستريت » لاستثمار رؤوس أموالها فى شركات هوليوود فى الفترة التى أعقبت الحرب مباشرة ، وعلى سبيل المثال فان رأس المال لدى شركة « الممثلون

المشهورون ـ لاسكى » التى كان يملكها أدولف زوكور (والتى أصبحت فيما بعد باراماونت) ، ارتفع خلال عامين فقط من عشرة ملايين الى عشرين مليون دولار ، كما أن كل الشركات السينمائية الكبرى أخذت قروضا هائلة من مؤسسات « وول ستريت » ٠

ويقدم المؤرخ السينمائى **لويس جاكوبز** وصفا دقيقا للنتائج المحتومة فى هذا المناخ : « **لقد أصبح الرجال الجدد القادمون من « وول ستريت » ، والذين يقتصر تعليمهم على الدوائر المالية ، هم المسيطرون الحقيقيون على صناعة السينما الأمريكية** ، ومن بين أفراد هذه الادارة الجديدة يبرز اسمان توليا ادارة الشركة الجديدة القوية وهى « شركة ليو » ، وكان هذان المديران هما **و ٠ س ٠ دورانت** الذى كان فى الوقت ذاته رئيسا لمؤسسة **جنرال موتورز ، وهارفى جيبسون** رئيس **مصرف ليبرتى الوطنى** ٠ وبالطبع تركت هذه الادارة لهؤلاء الرجال بصماتها القوية والدائمة على عملية الانتاج ، فكما يقول **ديفيد روبنسون** : « لقد كانت المفارقة هو أن هؤلاء البيروقراطيين والمحاسبين كانوا **يريدون السيطرة الكاملة على عنصر الانتاج السينمائى ، دون أن يتركوا أدنى احتمال للخروج على الدقة والحسابات ، فى مجال الفن الذى يحتاج قدرا أكبر من الحرية اللازمة للابداع** ، لذلك بدأ هؤلاء الرجال فى وضع مواثيق بقواعد محددة للانتاج الاقتصادى ما تزال سارية حتى اليوم ، فقد كان كل ما يهتمون به هو استغلال **الوصفات الجاهزة لأفلام أثبتت نجاحها من قبل ،** وبذلك فانها تصبح بضائع مضمونة البيع على حساب كل العوامل الابداعية **الأخرى ، لذلك وضعوا كل اهتمامهم بمعايير البيع المضمونة** مثل أسماء النجوم ، وعناوين الكتب والأفلام التى تحقق أعلى المبيعات ، بالاضافة الى الانفاق على كل ما هو مبهرج ومثير ، والذى ليس له علاقة حقيقية بالفن » ٠ لقد أصبح انتاج الأفلام يتم وفقا لطريقة فعالة ومضمونة ، وهى طريقة **خط التجميع الآلى** ، حيث يصبح دور المنتج هو المشرف الأكثر أهمية فى تلك العملية كلها ، بينما **انحصر وتدهور دور المخرج فى وقت كان الصوت بدوره وافدا جديدا على صناعة السينما ، لتنتهى صناعة الأفلام فى أمريكا الى أن تصبح عملية ذات تقاليد وقيود شديدة الصرامة ٠**

ولقد أصبحت تعانى من قدر أكبر من القيود من خلال تدخل « مكتب هيز » والكنيسة الكاثوليكية منذ عام ١٩٣٤ ، فلقد تسببت فضائح هوليوود فى عام ١٩٢١ و ١٩٢٢ فى لفت انتباه الأشخاص الذين ينتمون لمؤسسات وجمعيات ، تهدف للعمل الاجتماعى ، الى قوة السينما وتأثيرها على السلوك والمواقف الاجتماعية ، كما اكتشف هؤلاء الحجم

الهائل للجماهير التي ترى الأفلام بعد نشر أول احصائية دقيقة لجمهور السينما فى عام ١٩٢٢ ، ليتكشف أن حوالى ٤٠ مليون متفرج يشاهدون الأفلام كل أسبوع ، ليرتفع الرقم عند نهاية العقد ويزيد الى أكثر من الضعف ليصل الى تسعين مليونا ، يقدر الشباب من بينهم بحوالى ٤٠ مليونا ، ويضم هؤلاء حوالى ١٧ مليون طفل تحت سن الرابعة عشرة . وكما حدث بالنسبة للتليفزيون خلال الستينيات ، فان السرعة الهائلة التى تنتشر بها الأعمال الفنية من خلال السينما ، وسهولة اقتراب الجماهير منها ، كانت سببا فى تزايد الاحساس بخطر وطنى ، مما دعا الكثيرين للمطالبة بمزيد من الأبحاث حول هذا الموضوع ، لذلك قام **وليم شورت المدير التنفيذى « للهيئة الاستشارية لأبحاث السينما »** ـ التى تكونت حديثا كهيئة تدعم موقف الرقابة ، بطلب هبة تبلغ حوالى ٢٠٠ ألف دولار (حوالى مليون دولار بعملة الوقت الحاضر) من مؤسسة باينى المالية ـ وهى مؤسسة خيرية خاصة ـ من أجل القيام بدراسة تشمل جميع أنحاء البلاد عن تأثير الأفلام على الأطفال ، بواسطة أساتذة جامعيين متخصصين فى علم النفس والاجتماع والتربية . وكانت نتيجة هذا البحث سلسلة من اثنتى عشرة دراسة متخصصة تعرف اليوم باسم « **دراسات باينى** » ، واستغرق اعدادها ما بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٢ . ولقد تم نشر نتائج هذا المشروع فى أحد عشر جزءا بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٥ ، ليقوم **الصحفى هنرى جيمس فورمان** فى عام ١٩٣٣ بنشر ملخص بعنوان « **فيلمنا يصنع الأطفال** » ، وهو العنوان الذى سوف يصبح سمة على جيل كامل من الأمريكيين الذين نشأوا فى سنوات الكساد ، ووصلوا الى سن الشباب خلال الحرب العالمية الثانية ، وأصبحوا أول جمهور أمريكى لشبكة التليفزيون فى أواسط عمرها . لكن « مؤسسة باينى » ودراساتها أكدت على ما هو أسوأ ، بأن **الأفلام تقوم بادخال أفكار جديدة الى عقول الأطفال ، وتؤثر على رؤيتهم للعالم وسلوكهم اليومى ، وتبلور القيم الأخلاقية السائدة ، خاصة فيما يتعلق بالسلوك الجنسى الذى يختلف عما يفعله** الكبار . لقد كان كل ما حدث هو أن الناس اكتشفوا أن لوسائل الاتصال الجماهيرية تأثيرا نعتبره اليوم أمرا واقعا ، لكنه كان بالنسبة لهم فى تلك الأيام يشكل صدمة ، تشير الى أن أمريكا كانت بالكاد قد بدأت فى دخول عصر وسائل الاتصال الجماهيرية .

ولقد تواكب مع هذه الدراسات حلول عصر السينما الناطقة ، التى أنتجت موجة من **الواقعية السينمائية الكئيبة والعنيفة** فى معظم الأحيان ، لتتصاعد احتجاجات جماهيرية أخرى ضد « **لا أخلاقية أفلام هوليوود** » . لكن الاحتجاجات فى هذه المرة كانت صادرة عن رجال الدين الأمريكيين

المنتمين الى « **الكنيسة الكاثوليكية الرومانية** » ، الذين استعانوا بالأجزاء العديدة لدراسات « مؤسسة باينى » ، وكتاب فورمان « فيلمنا يصنع الأطفال » — وربما استعانوا أيضا بأمر دينى رسمى صادر عن الفاتيكان نفسه — ليقوموا بتكوين « **رابطة حماية الآداب العامة** » ، **التى كان هدفها النضال من أجل أن تكون الأفلام أكثر « أخلاقية »** • ولقد قامت الرابطة فى أبريل ١٩٣٤ — مع دعم من المنظمات البروتســـتانتية واليهودية — **بالدعوة لمقاطعة جماهيرية عبر البلاد للأفلام التى تراها الكنيسة الكاثوليكية غير ملائمة للآداب العامة** ، بينما كانت الشركات قد فقدت عدة ملايين من الدولارات فى عام ١٩٣٣ ، فى التوابع التى لحقت بفترة الكساد ، لذلك كان أملها يتعلق بشباك التذاكر ، **وهو ما جعل شركات السينما تفضل أن تقوم بنفسها بنوع من الرقابة الذاتية قبل أن تتدخل الهيئات الأخرى لمنع أفلام بعد انتاجها ، مما قد يسبب خسائر جديدة لم تكن هوليوود تتحملها** • وفى عام ١٩٢٧ ، تمت صياغة مسودة **لميثاق انتاج الأفلام** ، والتى تعتمد على وصفة « **النواهى والمحظورات** » ، التى كانت قد عرفت فى أعقاب فضائح هوليوود (وهو ما سبق مناقشته من قبل) ، ليقوم «**مكتب هيز**» فى عام ١٩٣٠ يتبنى «**ميثاق للمحافظة على القيم الاجتماعية**»، الذى كان أكثر رسمية لكنه لم يكن ملزما • وفى تلك الآونة حصل هيز على السلطات اللازمة لانشاء « ادارة ميثاق الانتاج » ، ولتعيين أحد الرجال الكاثوليك من وجهاء المجتمع لرئاستها ، وهو جوزيف برين الذى قام بتشكيل الادارة التى تضم القس الجيزويتى الأب دانييل لورد ، والناشر الكاثوليكى مارتن كويجلى ، ليشتركوا معا فى صياغة « **قانون الانتاج** » **شديد الصرامة والقسوة ، والذى تحكمت نصوصه فى مضمون الأفلام الأمريكية جميعها دون استثناء للعشرين عاما التالية** • (تمت اعادة صياغة هذا الميثاق والتخلص من النصوص الرقابية فى عام ١٩٦٦ ، لكنه كان غير مطبق عمليا منذ منتصف الخمسينيات ، وهو ما سوف نناقشه تفصيلا فى فصل لاحق) •

لقد كانت السينما الأمريكية تمضى فى حركة بندولية من النقيض الى النقيض ، فقد كانت منذ سنوات قليلة تسير فى طريق المبالغة فى « الأخلاقيات الجديدة » لعصر الجاز ، لكن « ميثاق الانتاج » جعلها تعود الى الوراء بسرعة ، مع منع اظهار أو حتى ذكر أى شىء يتعلق بحياة انسان طبيعى بالغ ، فقد قامت بمنع تصوير « المشاهد العاطفية » على أى نحو ، وبشكل تبدو فيه تصرفات الرقابة مفرطة فى صبيانيتها ، كما أكدت على ضرورة تقديس مؤسسة الزواج ، وتدعيم الترابط الأسرى بصرف النظر عن أية ظروف خاصة • (بل ان الزوج والزوجة لم يكن يسمح لهما بالظهور

على الشاشة وهما ينامان فوق فراش واحد ، أما موضوعات مثل الزنا أو الجنس غير المشروع أو الاغراء أو الاغتصاب ، فأقصى ما يمكن عمله هو التلميح اليها فقط ، في حالات تكون فيها شديدة الأهمية للحكبة ، كما يجب أن يتضمن الفيلم عقاب مرتكبيها في النهاية (وكانت الوسيلة المناسبة لتحقيق ذلك هي الموت بسبب حادثة أو مرض) ، كما تم منع لهجة « التجديف » (وهو المصطلح الذى يعنى أيضا بعض التعبيرات السوقية مثل « جدعنة » و « مضروبين ») ، بالاضافة الى منع عرض أى علاقات تظهر تمازج الأجناس العرقية ، وأى ايحاءات بالدعارة أو الانحراف الجنسى أو ادمان المخدرات ، والعرى بكل أنواعه ، والرقصات والأزياء المثيرة ،والقبلات الشهوانية ، والافراط فى شرب الخمر ، وبالطبع فقد كان ممنوعا تماما الاشارة بالسخرية أو النقد لأى عنصر من عناصر الايمان الدينى ، بالاضافة لمنع مناظر القسوة ضد الحيوانات أو الأطفال ، ليمتد الحظر ليصل الى حد تحريم ظهور عمليات جراحية على الشاشة ، وبالأخص عملية الولادة بشكل مباشر أو غير مباشر ٠

لكن أكثر قيود هذا الميثاق غموضا والتواء هو الذى كان يتعلق بتصوير الجريمة ، فقد كان ممنوعا اظهار تفاصيل الجرائم ، أو اظهار البنادق الآلية أو نصف الآلية وأية أسلحة غير مشروعة ، أو حتى الحديث عن أية أسلحة خلال مشاهد الحوار ، كما كان محظورا أيضا ظهور رجال الشرطة وهم يلقون مصرعهم على أيدى المجرمين ، كما يجب توجيه العقاب فى النهاية لكل النشاطات الاجرامية التى ظهرت فى الفيلم ٠ وفى كل الأحوال لا ينبغى ذكر أى شىء يبرر الجريمة أو يفسرها ، كما يجب تحاشى القتل والانتحار ، الا اذا كانا متعلقين بجوهر الحبكة ، بالاضافة الى منع الايحاء بالقسوة المفرطة أو القتل الجماعى من أى نوع ٠ **ان هذا الجانب من القيود فى الميثاق والذى يبدو أنه يقف موقفا ايجابيا متحضرا فى عصر سينما القسوة والعنف ، لا ينفى أن الميثاق فى مجموعه مارس دورا قمعيا ورجعيا كاملا ٠ فمنذ عام ١٩٣٤ وحتى منتصف الخمسينيات ، قام هذا الميثاق بتحديد مضمون الأفلام الأمريكية ، أو بمعنى ادق منع هذا المضمون من أن يكون جادا على أى نحو ٠**

ولم يكن باستطاعة أية شركة من شركات الانتاج السينمائى أن تقوم بتوزيع أو عرض أحد أفلامها دون الحصول على شهادة بالموافقة موقعة من « برين » ، رئيس ادارة ميثاق الانتاج ، وأن تحمل هذه الشهادة خاتم الادارة أيضا ، ولقد كانت الغرامة المفروضة فى حالة انتهاك ذلك الميثاق

تبلغ حوالى ٢٥ ألف دولار ٠ (فى الحقيقة فان فرض الغرامة لم يطبق أبدا ، لكنه أثبت أنه عقوبة فعالة لمدة ما يزيد على عشرين عاما) ٠ ولقد كان الحصول على هذه الشهادة طريقا طويلا ومهينا فى بعض الأحيان بالنسبة لصناع الأفلام ، وطبقا لما يقول المؤرخ ريموند مولى فانه كان يتضمن المراحل التالية :

١ ـ اجتماع تحضيرى بين برين وأعضاء الادارة من ناحية والمنتج من ناحية أخرى ، لدراسة القصة الأساسية قبل شرائها أو كتابة السيناريو التفصيلى لها ، ومناقشة تفاصيل الحبكة فى ضوء بنود ميثاق الانتاج ٠

٢ ـ الدراسة الدقيقة للسيناريو المقدم عن طريق شركة الانتاج ٠

٣ ـ اجتماع مع الكتاب والفنيين الآخرين لانجاز التغييرات المطلوبة فى السيناريو ٠

٤ ـ موافقة برين الكتابية على السيناريو للبدء فى عمليات الانتاج ٠

٥ ـ اجتماعات متواصلة خلال الانتاج للقيام بأى تعديلات مطلوبة فى السيناريو ، بالاضافة لمراقبة الأغنيات والأزياء والديكورات لاقرارها ٠

٦ ـ عروض خاصة للمشاهد المنفصلة فى كل مراحل التصوير عندما يكون المنتج فى شك من عدم التلاؤم مع بنود الميثاق ، وتلك هى المرحلة الوحيدة التى تتم بناء على طلب المنتج ٠

٧ ـ عرض خاص للفيلم النهائى فى قاعة للعرض بالادارة بواسطة الأعضاء الذين قاموا بتعديل السيناريو مع ضم عضو ثالث جديد لهم ٠

٨ ـ بعد حذف المشاهد أو جمل الحوار التى تنتهك الميثاق يتم منح شهادة الموافقة على العرض بواسطة الادارة ٠

لم يكن أساطين صناعة السينما راغبين فقط فى قبول البنود الرقابية فى ميثاق الانتاج ، ولكنهم كانوا يهدفون الى اقرار نظام للانتاج تكون فيه الرقابة أمرا واقعا فى مرحلة ما قبل الانتاج ، حتى يملكوا

الضمان الكامل لعدم تعرض أفلامهم للمنع أو الحظر ، فقد كان كل ما يهدفون اليه هو الاستمرار فى عالم صناعة السينما . لقد كان السبب الأول فى ذلك هو أن التهديد الاقتصادى للمقاطعة والحظر خلال سنوات الكساد كان تهديدا حقيقيا ، لهذا فان صناعة تعتمد على استدرار اعجاب الجماهير لمرات عديدة كل أسبوع يجب أن تعطى لهذه الجماهير ما تعتقد ان الجماهير تريده ، كما أن **المنتجين اكتشفوا أنه يمكنهم تحويل ميثاق الانتاج لكى يصبح هو نفسه أداة فعالة فى التحكم فى كل عمليات الانتاج وادارته** ، فلأن الميثاق يحدد بصرامة ما يجب وما لا يجب بالنسبة لسلوك الأشخاص الذين يظهرون على الشاشة ، فان هذا **الميثاق يمكن ان يستخدم كنوع من المسودة أمام كاتب السيناريو** . فعلى سبيل المثال، يجب أن تمضى قصة الحب فى اتجاه واحد (بالطبع فى اتجاه الزواج) ، كما أن الزنا والجريمة يقودان الى نهاية واحدة محتومة (المرض أو الموت المرعب أو كليهما معا) ، كما أن الحوار فى كل المواقف يجب أن يدور داخل المعايير المهذبة ، الى آخر مثل هذه « **الوصفات الجاهزة** » . بكلمات أخرى ، فان الميثاق قد أتاح اطارا للعمل فى بناء السيناريوهات ، مما ساعد الشركات على تبسيط وتنظيم أكثر الأمور تعقيدا وخطـرا وتأثيرا على كل عمليـة الانتاج ، وهو خلق سيناريو يمكن تنفيذه على شريط سينمائى . وفى النهاية يجب أن نتذكر أن سنوات الكساد كانت هى الفترة التى تصاعدت فيها النزعات المضـادة للسـامية فى الولايات المتحدة ، بجرائد مثل « ديربورن المستقلة » لهنرى فورد وشـبكة الاذاعة التى يملكهـا الأب كافلين ، والعديد من الحملات الغوغائية التى كانت تهاجم اليهود وتحذر من غدرهم . وهكـذا فلو لم يكن « ويل هيز » وحده قادرا على اعـادة الطمأنينة الى الجمهور المسيحى الهائل على حضارتهم المهذبة ، فان ميثاقا أخلاقيا مفروضا من رجال الدين الكاثوليك يمكنه أن يحقق هذه الطمأنينة .

هيكل نظام الاستوديو

ومع كل ما سبق فان **العامل الأكثر حسما فى تشكيل صناعة الفيلم الناطق الأمريكى كان عاملا اقتصاديا** ، ففى عام ١٩٢٨ زادت ديون الشركات السينمائية التى اقترضت كمية هائلة من الأموال من « وول ستريت » بغرض التحول للصوت ، ومن ثم كانت مؤسسات « وول ستريت » سعيدة بأن تطوق عنق الصناعة السينمائية بهذا الجميل ، لأن ذلك سوف يعود عليها أيضا بالأرباح ، التى ظهرت مع تضاعف عدد رواد السينما خلال عام واحد بفضل بدعة الصوت الجديدة . وفى عام ١٩٣٠ حدثت سلسلة من الاندماج واعادة التنظيم بين الشركات السينمائية ، جعلت ٩٥٪ من كل الانتاج السينمائى الأمريكى فى قبضة ثمانى شركات ، خمس منها

« كبرى » وثلاث « صغرى » • وقد تم تشكيل الشركات الكبرى كمؤسسات متكاملة بشـــكل رأسي ، بحيث تتحكم ليس فقط في الانتاج وانما في التوزيع والعرض (أو الاستهلاك) أيضا ، وذلك من خلال ملكيتها لسلسلة من شركات التوزيع ودور العرض ، وكان التوزيع يدور على مستوى قومي ومستوى عالمي ، وذلك لأنه مع عام ١٩٢٥ وصل التوزيع في العالم الى أن يصبح ممثلا لنصف عائد التوزيع والعرض ، وسوف يستمر على هذا النحو طوال العقدين التاليين • أما العرض فقد كان يتم التحكم فيه من خلال ملكية الشركات الكبرى لحوالى ٢٦٠٠ دار عرض فاخرة تمثل ١٦٪ من مجموع دور العرض في أمريكا ، لكنها تمثل ٧٥٪ من عائد الأرباح • وعلى الرغم من الهوس العام لرؤية « نجوم هوليوود » على الشاشة ــ وهو الهوس الذى زاد مع الدعاية الهائلة التى قامت بها الشركات واداراتها التسويقية ــ فان الانتاج خلال الثلاثينيات والأربعينيات لم يكن يستغل الا ٥٪ (خمسة في المائة) فقط من الأصول المالية المستثمرة في الصناعة بينما يذهب ١٪ منها للتوزيع ، بينما يبقى ٩٤٪ من الاستثمار الكلى لقطاع العرض • لهذا فان **الشركات الخمس الكبرى كانت خـلال ازدهار عصر الاستوديو ــ كما يقول المؤرخ دوجلاس جومرى ــ عبـارة عن « سلسلة من دور العرض المتناثرة ، وكان انتاج الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة وأفلام التحريك والجرائد السينمائية القصيرة ليس لها هدف الا تشغيل هذا العدد الهائل من دور العرض » •**

كانت هذه الشركات بترتيب أهميتها الاقتصـــادية هى : شركة « مترو ــ جولدوين ــ ماير » ، بارامونت ، اخوان وارنر ، القرن العشرون ــ فوكس ، و « آر • كيه • أو • » ، أما الشركات الصغرى ــ والتى لم تكن تملك دورا للعرض ، وكانت تعتمد في ذلك أساسا على الشركات الكبرى ــ **فقد كانت شركات : يونيفرسال ، كولومبيا ، و « الفنانون المتحدون »** • (في الحقيقة أن شركة « الفنانون المتحدون » بدأت الدخول في عالم امتلاك سلسلة دور العرض عام ١٩٢٦ ، ولكنها بحثت عن مشاركة الشركات الكبرى ــ خاصة ليو وبارامونت ــ بغرض التقليل من خطورة المغامرة • وكانت تلك الدور تنحصر في ديترويت وشيكاجو ولوس أنجليس ، لكى توافق الشركة خلال الثلاثينيات على التوقف عن التوسع في هذا المجال ، بعد عقدها لاتفاقيات توزيع متبادلة مع الخمس الكبار ، ولكنها أصبحت اليوم تملك أكبر سلسلة من دور العرض في أمريكا ، والتى يبلغ عددها طبقا لاحصائيات ١٩٨٧ حوالى ١٠٩٣ دارا للعرض) •

وكما يشير **المؤرخ والناقد ديفيد روبنسون** ، فان السيطرة شبه الكاملة من مؤسسات « وول ستريت » على الشركات قد أحدثت آثارا كبيرة

وعميقة على تنظيم صناعة السينما الأمريكية ، وعلى طابع وشخصية الفيلم الأمريكي نفسه ، في الفترة التي امتدت بين حلول عصر الصوت والحرب العالمية الثانية ، خاصة في السنوات التي ترك فيها الكساد أثره على هوليوود ، « فعندما وصل الكساد الى صناعة السينما ، والذى بلغ ذروته في عام ١٩٣٣ ، تم اغلاق ثلث دور العرض ليصبح الكساد سببا قويا في ان يحكم أصحاب المؤسسات المالية قبضتهم على هيكل وتنظيم الانتاج السينمائى • وبعقليتهم الاقتصادية كان يتم حساب كل شيء بدقة مفرطة ، لذلك فقد كان الاتجاه السائد يسير في طريق اتباع كل المعايير الممكنة ، والتى يمكن تطبيقها في كل مراحل صناعة الفيلم ، من أجل ضمان جودة الأفلام أو البضاعة التى تشجع المستهلك على الاقبال عليها ، وكانت هذه المعايير تدور حول جودة المعدات والتقنيات والتصوير والعرض والاستهلاك • لقد كان كل شيء موضوعا في الحسبان ، وهو أمر يتعارض تماما مع طبيعة الفن الذى يبحث عن قدر أكبر من الحرية الابداعية » •

ويصف المؤرخ تشارلز هيجام تأثيرات هذا الوضع على شركة « اخوان وارنر » ، التى يمكن اعتبارها أكثر شركات تلك الفترة تجسيدا لنمط نظام الاستوديو : « كان كتاب السيناريو ـ الذين كان يعمل منهم أحيانا حوالى عشرين كاتبا في سيناريو لفيلم واحد ـ يحتلون المكان الأول بلا منازع ؛ فقد كانوا هم الذين يضعون سمات كل الأفلام في تلك الفترة ، حيث كان يتم اعداد السيناريو بكل تفاصيله التى قد تصل الى تحديد تكوين الكادرات داخل اللقطات ، كما كان أمرا شائعا أن يظل كتاب السيناريو يباشرون بأنفسهم مرحلة التصوير • وبمجرد أن يوافق المنتج على السيناريو النهائى كان يقوم باختيار نجوم الفيلم ، ثم يتم استدعاء المخرج الذى كان في حالات نادرة يساعد في اختيار الممثلين للأدوار الثانوية ، أو اجراء بعض التغييرات في السيناريو ، ولأسباب اقتصادية كان يتلقى التعليمات بضرورة القيام ببروفات للممثلين ، حتى لا يستهلك الا لقطة واحدة عند التصوير • وكان المنتج أو مدير الاستوديو هو الذى يقوم باختيار مصممى الديكور ومؤلفى الموسيقى التصويرية والمصورين السينمائيين ، وفنانى المونتاج • وكان أمرا شديد الندرة أن يقوم المخرج بالتدخل في ذلك ، لأن كل شيء يجب أن يخضع خضوعا كاملا لأسلوب نظام الاستوديو » •

وبين عامى ١٩٣٠ و ١٩٤٥ ، أنتجت شركات هوليوود بطريقة الانتاج الضخم ـ أو بما يسمى خط التجميع الآلى ـ حوالى ٧٥٠٠ فيلم روائى طويل ، كانت جميع مراحل انتاجها منذ الفكرة الأولى وحتى العرض تتم

تحت السيطرة الكاملة ، كما كانت هذه الأفلام تستمد أسلوبها ومضمونها من الشركات المنتجة لها ، بنفس القدر الذى تستمده من الفنانين الذين صنعوها ، لذلك فان من المهم أن نفهم الطريقة التى كانت هذه الشركات تعمل بها ٠

شركة « م ٠ ج ٠ م »

كانت شركة « م ٠ ج ٠ م » هى **أكبر الشركات السينمائية الأمريكية خلال الثلاثينيات** ، كما كانت أكثرها ازدهارا ووفرة فى الانتاج ٠ وعند منتصف الثلاثينيات كان معدل انتاجها يصل الى حوالى فيلم روائى طويل كل أسبوع ، وهو معدل ـ كما يشير جون باكستر ـ يمثل أضخم انتاج من أية شركة على الاطلاق فى تاريخ السينما ٠ كانت الشركة الأم لها هى شركة « ليو » فى مدينة نيويورك ، التى كان يديرها نيكولاس شينك (١٨٨١ ـ ١٩٦٩) ، والتى أتاحت لشركة « م ٠ ج ٠ م » **أكبر سلسلة امريكية لدور العرض** ، كما أن علاقاتها الوثيقة مع « بنك تشيز الوطنى » أتاحت القدرة على استثمار رأسمال غير محدود ٠ (من سخريات القدر أن شركة « م ٠ ج ٠ م » الأصلية كانت تملك أقل عدد من دور العرض من بين الشركات الخمس الكبرى ، وهو ما أدى الى استمرارها كشركة قوية فى حين تراجع موقف الشركات الأخرى مع التناقص الحاد لعدد المشاهدين خلال أسوأ سنوات الكساد) ٠ لذلك لم يكن هناك فيلم كبير لا تستطيع « م ٠ ج ٠ م » انتــاجه ، ولم تكن هناك موهبة عظيمة لا تسـتطيع « م ٠ ج ٠ م » شراءها ، فقد تعاقدت الشركة مع أكبر مواهب السينما خلال الثلاثينيات ، فمن بين المخرجين هناك فرانك بورزاج ، كلارينس براون ، كينج فيدور ، جورج كيوكور ، سيدنى فرانكلين ، و ٠ س ٠ فان دايك ، جاك كونواى ، سام وود ، وفيكتور فليمنج ، ومن بين المصورين الســينمائيين كارل فرويند ، ويليم دانييلز ، جورج ولسى ، وهارولد روسون ، ومن بين مصممى الديكورات سيدريك جيبونز ، بالاضافة الى العديد من النجوم البارزين فى تاريخ هوليوود (**كان شعار الدعاية عند « م ٠ ج ٠ م » آنذاك هو « نجـوم أكثـر من عدد نجوم الســماء »**) ، ومن بين هؤلاء جريتا جاربو ، جين هارلو ، نورما شيرر ، جوان كراوفورد ، مارجريت سوليفان ، ميرنا لوى ، كلارك جيبل ، سبنسر تراسى ، روبرت مونتجمرى ، عائلة باريمور ، مارى دريسلر ، والاس بيرى ، وليم باول ، جيمس ستيوارت ، روبرت تايلور ، نيلسون ادى ، جانيت ماكدونالد ، جودى جارلاند ، وميكى رونى ٠

وكان الذى يقوم بادارة شركة « م ٠ ج ٠ م » خلال تلك الفترة (وحتى اقصائه عام ١٩٥١) هو نائب رئيسها ومسئول الانتـاج فيها

لويس · ب · ماير (١٨٨٥ ـ ١٩٥٧) ، وهو رجل أعمال قاسى القلب لا يهتم بالفن او حتى بصناعة التسلية ، الا لكى يصنع منهما بضائع أو سلعا رائجة · ولكن **الشخص الأكثر اهمية كان مدير الانتاج الشاب ارفينج تولبرج** ، الذى كان يتمتع بالذكاء والارادة ، فأتاح للشركة معدلا عاليا وثابتا من الانتاج حتى وفاته المبكرة · كما أن **ديفيد سيلزنيك** (١٩٠٢ ـ ١٩٦٥) زوج ابنة ماير كان قد تم استئجاره من شركة « آر · كيه · أو » ، لكى يساعد تولبرج منذ عام ١٩٣٣ ، ويكتسب فى الشركة سمعة طيبة كمنتج فنى · وقد كان لهذين الرجلين الفضل الأكبر فى قيام شركة « م · ج · م » بانتاج بعض أفلامها المحترمة خلال هذا العقد ·

كان **الأسلوب البصرى** السائد فى أفلام شركة « م · ج · م » آنذاك متميزا باستخدام **الاضاءة من المقام العالى (وهى الاضاءة القوية ذات الظلال الخادة ، مما يخلق تناقضا بين الأبيض والأسود) ، بالاضافة الى الديكورات الفخمة التى كانت تتلاءم تماما مع استخدام الاضاءة القوية ، كما كانت هذه الأفلام تتبنى القيم الثقافية السائدة لدى الطبقة المتوسطة الأمريكية ، مثل النزعة المتفائلة ، والمادية ، والنزعة الهروبية الرومانسية** ·

وكانت أهم الأنماط الفيلمية لشركة « م · ج · م » خلال الثلاثينيات هى **الميلودراما ، والأفلام الموسيقية ، والأفلام الماخوذة عن نصوص أدبية أو مسرحية محترمة** · ومن بين أهم هذه الأفلام « أنا كريستى » (١٩٣٠) من اخراج كلارينس براون ، « جراند أوتيل » (١٩٣٢) من اخراج ادموند جولدنج ، « العشاء فى الثامنة » (١٩٣٣) من اخراج جورج كيوكور ، « الملكة كريستينا » (١٩٣٣) لروبين ماموليان ، « فيفا فيللا » (١٩٣٤) لجاك كونواى ، « تمرد على السفينة باونتى » (١٩٣٥) لفرانك لويد ، وفيلما الاخوان ماركس « ليلة فى الأوبرا » (١٩٣٥) و « يوم فى السباق » (١٩٣٧) من اخراج سام وود ، « ديفيد كوبر فيلد » (١٩٣٥) لجورج كيوكور ، « أنا كارينينا » (١٩٣٥) لكلارينس براون ، « روميو وجولييت » (١٩٣٦) لجورج كيوكور ، « سان فرانسيسكو » (١٩٣٦) لفان دايك ، « السيدة سيئة السمعة » (١٩٣٦) لجاك كونواى ، « روز مارى » (١٩٣٦) لفان دايك ، « زيجفيلد العظيم » (١٩٣٦) لروبرت ليونارد ، « غادة الكاميليا » (١٩٣٧) جورج كيوكور ، « الأرض الطيبة » (١٩٣٧) سيدنى فرانكلين ، « القائد الشجاع » (١٩٣٧) فيكتور فليمنج ، « القلعة » (١٩٣٨) كينج فيدور ، « وداعا مستر شيبس » (١٩٣٩) لسام وود ، و « لحن برودواى لعام ١٩٤٠ » لنورمان تاوزوج ·

كما قامت « م . ج . م . » أيضا بانتاج **بعض الأفلام الجماهيرية قليلة التكاليف التى تعتبر من أشهر مسلسلات ذلك العقد** ، مثل سلسلة أفلام « آندى هاردى »،« طرزان »،« دكتور كيلدير »،و « الرجل النحيل »، **بالاضافة الى القليل من الافلام التى أثارت جدلا نقديا لابداعهـا الفنى والتقنى مثل « هاليلويا » (١٩٢٩) لكينج فيدور ، و « الغضب » (١٩٣٦) لفريتز لانج** . ولكن يمكن تلخيص طابع شركة « م . ج . م » خـلال الثلاثينيات بفيلميها من نوع الانتـاج الضـخم فى عام ١٩٣٩ ، وهما « **ساحر أوز** » و « **ذهب مع الريح** » اللذين أخرجهما **فيكتور فليمنج** . فليس هناك فى أى من هذين الفيلمين عمق أو رؤية فنية ذاتية **لكنهما من نوع الأفلام المسلية الملحمية المبهرة** ، والتى يمكن اعتبارها حواديت مناسبة للاطفال أو الكبار على السواء . (فى عام ١٩٧٣ لم يعد هناك وجود لشركة « م . ج . م » ، على الرغم من أنها ظلت تمارس الانتاج على نحو هامشى من خلال الاستثمار ، وفى عام ١٩٧٩ استأنفت عملية التوزيع ، وفى عام ١٩٨١ قامت بشراء « الفنانون المتحدون » ليندمجا فى شركة واحدة ولتذوب بعد ذلك فى شركات تيدتيرنر فى عام ١٩٨٥ ، ليعاد بيعها فى عام ١٩٨٦ للمستثمر كيرك كيكوريان الذى أعاد تنظيم « م . ج . م ـ الفنانون المتحدون » ، لكنـه باع جزء « الفنانون المتحدون » الى مجموعة كينتكس الأسترالية فى عام ١٩٩٠) .

باراماونت

بينما كانت شركة « م . ج . م » هى أكثر الشركات السينمائية الأمريكية « أمريكية » ، فـان **باراماونت كانت أكثر هذه الشركات « أوربية »** ، فقد ضمت شركة باراماونت العديد من المخرجين والحرفيين والفنيين الذين أتوا اليها مباشرة من ألمانيا وفقا لاتفاقية « باروفاميت » فى عام ١٩٢٦ ، لذلك كان تأثير شركة « أوفا » على أسلوب شركة باراماونت تأثيرا كبيرا . ولهذا السبب فان باراماونت صنعت **أكثر أفلام الثلاثينيات جمالا من الناحية البصرية ، وتعقيدا من الناحية الروائية** ، فقد استطاع مصمم الديكور الألمانى هانز دراير وكذلك المصـور السـينمائى الألمانى تيودور سباركول (١٨٩٤ ـ ١٩٤٥) بالاشتراك مع زميليه الأمريكيين فيكتـور ميلنر (ولد ١٨٩٣) وكارل ستروس (١٨٩١ ـ ١٩٨١) ، استطاعوا جميعا أن يعطوا لأفلام باراماونت أسلوبا تصويريا ينتمى لعصر الباروك ، والذى يتقابل ويتفاعل مع مضمون الأفـلام شـديدة الرقة ؛ **ويلاحظ المؤرخ جون باكستر أن « أفلام باراماونت » كانت تتميز بالاضاءة الخافتة والتلميح وليس التصريح ، والذكاء وروح الدعابة ، والتنـاول**

المراوغ لموضوعات الفساد الأخلاقي » • كانت شركة باراماونت خلال الثلاثينيات والعشرين عاما التالية تحت ادارة مؤسسها أدولف زوكور ، ليشترك معه رئيس الشركة بارني بلا بام بعد عام ١٩٣٦ ، ومن خلال امتلاك الشركة منذ عام ١٩٢٥ لحوالى ١٢٠٠ دار عرض تحمل اسم بابلكس ، فقد كانت باراماونت **تسيطر على أكبر دائرة لعرض الأفلام فى العالم كله** ، وهو ما جعل الشركة تقع تحت الحراسة القضائية خلال أسوأ سنوات الكساد • لكنها عادت لتحقيق الأرباح خلال الأربعينيات ، عندما دعت الحرب العالمية الثانية الجمهور مرة أخرى لمشاهدة الأفلام بحثا عن التسلية والمتعة • وعلى عكس شركة « م • ج • م » التى استطاعت الصمود والثبات المالى خلال فترة الكساد ، فان باراماونت قد عانت من مصاعب كبيرة ، الا ان ذلك لم يمنعها من أن تنتج العديد من الأفلام ، **ولأن الشركة لم تكن تتمتع بادارة صارمة على مستوى الانتاج مثل الشركات الأخرى ، فان الأفلام التى أنتجتها كانت تحمل البصمة الشخصية الخاصة لمخرجيها أكثر من كونها منتجات تحمل السمات العامة للشركة** •

ولقد استمر **سيسيل دى ميل** فى تقديم أفلامه المبهرة مع شركة باراماونت ، وهى **الأفلام التى تحتوى على الكثير من الجنس والعنف** ، والتى سبق أن جعلته نجما فى شركة لاسكى خلال سنوات السينما الصامتة ، وكانت أهم أفلامه لشركة باراماونت فى الثلاثينيات هى « علامة الصليب » (١٩٣٢) ، « كليوباترا » (١٩٣٤) ، « الصليبيون » (١٩٣٥) ، « رجل السهول » (١٩٣٧) ، « القرصان » (١٩٣٨) ، و « **يونيون باسيفيك** » (١٩٣٩) • **على الطرف الآخر كانت أفلام ايرنست لوبيتش** تتميز بقدر أكبر من **التهذيب المصقول والمتحضر** ، وقد كان لوبيتش هو الذى ابتدع الأفلام التاريخية ، وأفلام كوميديا السلوك الصامتة لشركة أوفا ، قبل أن يحضر الى أمريكا فى عام ١٩٢٢ ، ويظل هناك ليصبح أكثر مخرجى شركة باراماونت احتراما خلال الثلاثينيات (كما كان أيضا مسئولا عن الانتاج بين عامى ١٩٣٥ و ١٩٣٦) ، وبهذا كان المخرج الوحيد الذى مارس سلطة ابداعية كاملة على انتاج أية شركة كبرى) •

تخصص لوبيتش فى فترة السينما الناطقة فى **الكوميديا الموسيقية ، والأوبرا الخفيفة** ، كما عاد أيضا الى **كوميديا السلوك** ، ومن أهم أفلامه فى تلك الفترة : « استعراض الحب » (١٩٣٠)، « مونت كارلو » (١٩٣٠)، « الضابط المبتسم » (١٩٣١) ، « ساعة واحدة معك » (١٩٣٢) « مشكلات فى الفردوس » (١٩٣٢) ، « خطة للحياة » (١٩٣٣) ،

« الأرملة الطروب » (١٩٣٤) ، « الملاك » (١٩٣٧) ، « الزوجة الثامنة لذى اللحية الزرقاء » (١٩٣٨) ، و « نينوتشكا » (١٩٣٩) ، وهى الأفلام التى منحها لمسة أوربية رشيقة ، واحساسا رمزيا غامضا عن الضعف الانســـانى • (فى الحقيقة أن الفيلمين الأخيرين كانا من انتاج شركة « م • ج • م » ، حيث ان عقد لوبيتش مع باراماونت كان يسمح له باخراج فيلم خارج الشركة كل عام ، لكنه ترك الشركة عام ١٩٣٨ بعد أحد عشر عاما من العمل لديهـــا ، ليبدأ فى العمـــل بالقطعة • ومن أهم أفلامه فى المرحلة التالية ، « الدكان عند الناصية » (١٩٤٠) لشركة « م • ج • م » ، « هذا الشعور الغامض » (١٩٤١) لـ « الفنانون المتحدون » ـ وهو اعادة لفيلم « قبلنى مرة أخرى » (١٩٢٥) ـ « أن تكون أو لا تكون » (١٩٤٢) ، الذى أنتجه لحساب « الفنانون المتحدون » والكسندر كوردا ، وهو فيلم من نوع الكوميديا السوداء ذات الأبعاد المتداخلة والمثيرة للجدل ، والتى تدور حول الغزو النازى لبولندا ، وقام ببطولته كارول لومبارد وجاك بينى ، وقد أعاد آلان جونسون اخراجه فى عام ١٩٨٣ من بطولة آن بانكروفت وميل بروكس • بعد ذلك قام لوبيتش بالتوقيع على عقد لمدة ثلاث سنوات كمنتج ومخرج لدى شركة « القرن العشرون ـ فوكس » ، حيث قدم « السماء يمكن أن تنتظر » (١٩٤٣) والذى كان أول أفلامه الملونة ، « كلانى براون » (١٩٤٦) ، بالاضافة الى فيلمين أكملهما أوتو بريمنجر بسبب ضعف صحة لوبيتش ، وهما « فضيحة ملكية » (١٩٤٥) ، و « تلك السيدة لابسة الفراء » (١٩٤٨) • وقد توفى لوبيتش بنوبة قلبية فى عمر الخامسة والخمسين خلال انتاج فيلمه الأخير فى ٣٠ نوفمبر ١٩٤٧) •

تميزت أيضـــا أفلام جوزيف فون ستيرنبيرج لدى شركة باراماونت بنفس الاحساس الرمزى الذى يوحى بالضعف الانسانى ، ولكن مع قدر أكبر من الابهار • وكانت بطلة أفلامه الدائمة هى مارلين ديتريتش (ولدت ١٩٠١) فى الدور النمطى القديم لشخصية « المرأة الفاتنة القاتلة » ، التى نراها دائما فى جو مثير للدهشة والغرابة مثل أفلام « مراكش » (١٩٣٠) ، و « سيئة السمعة » (١٩٣١) ، « قطار شنغهاى السريع » (١٩٣٢) ، « فينوس الشقراء » (١٩٣٢ ، و « الامبراطورة القرمزية » (١٩٣٤) و « الشيطان امرأة » (١٩٣٥) • وفى هذه الأفلام التى تخلو حقا ـ وعلى نحو متعمد ـ من المضمون ، حقق فون ستيرنبرج درجـــة عالية من الرشاقة البصرية ، دفعت أحد نقاده الى أن يصف أفلامه بأنها « قصائد من الفراء والدخان » •

أنتجت شركة باراماونت أيضـــا **الأفلام ذات الطــابع التقنى المبهر المتكلف للمخرج أمريكى المولد روبين ماموليان** ، مثل « تصفيق »(١٩٢٩)، « شوارع المدينة (١٩٣١) ، « دكتور جيكل ومستر هايد » (١٩٣٢) ، « اعشقنى الليلة » (١٩٣٢) ، « أغنية الأغنيات » (١٩٣٣) ، و « عالى وعريض وأنيق » (١٩٣٧) .

ومن مخرجى باراماونت المتميزين أيضـــا خـــلال الثلاثينيات كان **ميتشـــيل لايسين** (١٨٩٨ ــ ١٩٧٢) والذى ماتزال أفلامه تثير الاعجاب حتى اليوم بفضل **الاحساس الواعى للتكوين البصرى** ، مثل « الموت يأخذ اجازة » (١٩٣٤) ، و « أيدى فوق المنضدة » (١٩٣٥) ، « حياة هادئة » (١٩٣٧) ، « منتصف الليل » (١٩٣٩) ، كما كان هناك أيضا المخرج **هنرى هاثاواى** (١٨٩٨ ــ ١٩٨٥) ، **الذى أظهر درجـة عاليـة من اتقان الأسلوب المصقول الرشيق** فى أفلام مثل « حياة حامل الرمح البنغالى » ، و « بيتر ابيتون » (وكلاهمـا عام ١٩٣٥) ، وكذلـك المخرجة **دوروثى آرزنر** (١٩٠٠ ــ ١٩٧٩) التى كانت **واحدة من بين المخرجات القليلات فى السينما الأمريكية** ، ومن أهم أفلامها « الفتيات العاملات » (١٩٣١)، « كريستوفر القوى » (١٩٣٣) « نانا » (١٩٣٤) ، « زوجة كريـج » (١٩٣٦) ، « العروس ترتدى الثـــوب الأحمر » (١٩٣٧) ، وارقصى يا فتاة ارقصى » (١٩٤٦) ، وهى الأفلام التى أظهرت **براعتهـــا فى التوليف** .

فى النهاية ، فان باراماونت قدمت خلال الثلاثينيات **أفضل أفلام الاخوان ماركس الكوميدية وأقواها أيضا فى نزعتها الفوضوية** ، مثل « جوز الهند » (١٩٢٩) ، « مجانين الحيوانات » (١٩٣٠) ، « شغل قرود » (١٩٣١) ، « ريش الحصـــان » (١٩٣٢) ، و « حســاء البـــط » (١٩٣٣) . ومن أهم النجـــوم الـــذين قدمتهم باراماونت منـــذ الثلاثينيـــات كـــان و . س . فيـــلدز (١٩٧٩ ــ ١٩٤٦) ، **وماى ويســـت** (١٨٩٢ ــ ١٩٨٠) ، **بالاضـــافة الى جـــورج رافت** ، راى ميلاند ، فريدريك مارش ، كلوديت كولبير ، ماريام هوبكنز ، هربرت مارشال ، سيلفيا سيدنى ، جارى كوبر ، كارى جرانت ، كاى فرانسيس ، بينج كروسبى ، دوروثى لامور ، فريد مكموراى ، وكارول لومبارد . كما ظهرت فى أوائل الأربعينيات سلسلة « **أفلام الطريق** » ، التى يقوم ببطولتها **الثنائى بنج كروسبى وبوب هوب** ، مثل « الطريق الى ســـــنغافورة » (١٩٤٠) ، و « الطريق الى زنزبار » (١٩٤١) من اخـــراج فيـــكتور شيرتزنجر ، و « الطريق الى مراكش » (١٩٤٢) من اخراج ديفيد بتلر ، وهى الأفـــلام التى حققت لشركة باراماونت أكبر الأرباح التى حققتهـــا

سلسلة من ذلك النوع فى عصر سيادة نظام الاستوديو . (أصبحت باراماونت اليوم جزءا من « شركة باراماونت للاتصالات » لتبقى من أكبر الشركات المنتجة للأفلام التى نالت نجاحا جماهيريا كبيرا مثل « الأب الروحى » ١٩٧٢ ، « حمى ليلة السبت » (١٩٧٧) ، « رحلة النجوم » (١٩٧٩) وأجزائه التالية ، « غزاة الطوف المفقود » (١٩٨١) وأجزائه التالية ، « علاقات فى الحب » (١٩٨٣) ، « عسكرى بيفرلى هيلز » (١٩٨٤) وجزئه الثانى ، « الشاهد » (١٩٨٥) ، « المصوب البارع » (١٩٨٦) ، « أهل القمة » و « علاقة قاتلة » (١٩٨٧) ، بالاضافة الى عدة مسلسلات تليفزيونية) .

شركة « اخوان وارنر »

فى التسلسل الهرمى الثقافى الذى ينتظم شركات السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات ، كان موقع اخوان وارنر يأتى مباشرة تحت شركة باراماونت ذات الانتاج المتميز ، وشركة « م . ج . م » التى كانت تنال احترام الطبقة المتوسطة . لقد كانت اخوان وارنر فى الحقيقة هى **شركة الطبقة العاملة ، حيث انها تخصصت فى الأفلام الدرامية والموسيقية التى تتناول حياة الطبقة الدنيا ، فى وقت كان الكساد يخيم فيه بظلاله على العقد كله ، ولأنها كانت شركة صغيرة فى الأصل فقد كانت تميل الى أن تفرض نظاما صارما على الانتاج لتضمن فعاليته** . وهكذا كانت تفرض سيطرتها على المخرجين والفنيين والنجوم العاملين فيها ، فقد كان من المتوقع لكل مخرج أن يقدم خمسة أفلام روائية طويلة على الأقل كل عام ، كما كان يتم التعاقد مع الممثلين والممثلات بأجور منخفضة تظل سارية حتى بعد أن يصبحوا نجوما ، وفى بعض الأحيان ، وبعد أن يكون الفيلم جاهزاً للتوزيع ، **كانت الأوامر تصدر للعاملين بالمونتاج بالشركة بقطع بضعة كادرات قليلة من كل مشهد من أجل مزيد من احكام بناء الفيلم والاسراع بايقاعه** (ولقد كانت تلك الطريقة مفيدة على أية حال ، فقد حصل رالف داوسون كبير المونتيرين فى شركة وارنر على ثلاث جوائز أوسكار خلال الثلاثينيات) . وأخيرا ، فان المصورين بالشركات : هال مور ، وارنست هولار ، وتونى جاوديو ، وصول بوليتو ، كان مطلوبا منهم تنفيذ أسلوب من **الاضاءة المنخفضة (الأكثر ميلا للرماديات ، والأقل فى تحقيق التناقض بين الأبيض والأسود) وذلك لهدف اقتصادى بحت ، وهو اخفاء ديكورات الاستوديو ذات التكاليف المحدودة** .

كان هذا التأكيد على تقليل التكاليف بكل الوسائل ، والذى فرضه المسئولون التنفيذيون بالشركة ، بالاضافة الى دور جاك وارنر ذى الطابع

العملى القاسى سببا فى ان تتسم افلام الشركة بالايقاع السريع والبناء السردى المحكم . (فى الحقيقة أن شركة وارنر كانت الوحيدة من بين الشركات الكبرى التى تدار بواسطة أفراد عائلة واحدة ، حيث كان جاك مسئولا عن الانتاج والبرت عن التوزيع ، وهارى كرئيس للشركة ، ومن المفارقات أن شقيقهم صامويل الذى أقنعهم بالتحول للصوت قد مات شابا قبل يوم واحد من العرض الأول لفيلم « مغنى الجاز ») .

لقد كانت شركة وارنر خلال الثلاثينيات بارزة على نحو خاص فى انتاج « **أفلام العصابات** » مثل « قيصر الصغير » (١٩٣٠) ، و «عدو الشعب» (١٩٣١) ، **بالاضافة الى افلام المخرج باسبى بيركلى الموسيقية التى تدور** حول عالم الاستعراضات ، مثل « الشارع الثانى والأربعون » (١٩٣٣) ، وسلسلة « الباحثون عن الذهب » . كما قامت الشركة أيضا بانتاج بعض الأفلام المهمة التى تنتمى الى الواقعية الاجتماعية مثل « أطفال الطريق المشردون » (١٩٣٣) من اخراج وليم ويليمان ، و « أنا هارب من عصابة كبيرة العدد » (١٩٣٢) من اخراج ميرفين ليروى ، و « غضب أسود » (١٩٣٥) للمخرج مايكل كيرتس . كما كانت وارنر أيضا تتسم بالاقدام والشجاعة لانتاجها **أول الأفلام الأمريكية المناهضة للنازية** ، وهو فيلم « اعترافات جاسوس نازى » (١٩٣٩) من اخراج أناتول ليتفاك . بالاضافة الى سلسلة من **الأفلام التى تتناول سيرة حياة بعض الشخصيات المهمة** والتى أخرجها وليم ديتيرل (ولد ١٨٩٣) ، والذى كان ممثلا سابقا فى شركة أوفا ، وهى الأفلام التى تتضمن « قصة لويس باستير » (١٩٣٦) ، و « الملاك الأبيض » (١٩٣٦) الذى يدور حول حياة فلورانس نايتنجيل ، و « حياة اميل زولا » (١٩٣٧) و « يواريز » (١٩٣٩) ، و « رصاصة ايرلش السحرية » (١٩٤٠) . كما أخرج ديتيرل أيضا فيلمه التعبيرى الساحر ــ الغريب على طابع أفلام وارنر ــ عن مسرحية « حلم ليلة منتصف الصيف » بالتعاون مع المخرج المسرحى الكبير ماكس راينهارت فى عام (١٩٣٥) .

من بين المخرجين الكبار الآخرين الذين عملوا لدى وارنر فى الثلاثينيات مايكل كيرتس ، المخرج المجرى الذى عمل لدى شركة « أوفا » فى العشرينيات ، وميرفين ليروى (١٩٠٠ ــ ١٩٨٧) . لأن الاستوديو كان يتميز بالتنظيم الصارم وجداول الانتاج الدقيقة ، فان ديتيرل أو كيرتس أو ليروى لم يكونوا يملكون فرض رؤيتهم الخاصة على أفلامهم لدى وارنر ، لكنهم أثبتوا وجودهم كمخرجين محترفين ، ذوى قدرات متعددة ، يمكن لهم العمل كحرفيين مهرة داخل نظام يحارب بشدة أية حرية ابداعية .

كما تميزت وارنر أيضا في الثلاثينيات بمصممي الديكورات مثل أنطون جروت ، روبرت هاص ، ومؤلفي الموسيقى التصويرية مثل اريك فولجانج كورنجولد وماكس شتاينر • كما لمع لدى وارنر العديد من النجوم مثل بيتي ديفيز ، بـاربرا سـتانويك ، بول موني ، جيمس كاجني ، همفري بوجارت ، بات أوبراين ، ادوارد • ج • روبنسون ، ايرول فلين ، والذين كانوا يجسدون على نحو ما النزعة العملية في أفلام الشركة ذاتها (في الفترة المعاصرة تميزت شركة وارنر في أفلام ناجحة ، مثـــل « طاردو الأرواح الشريرة » (١٩٧٣) ، « كل رجال الرئيس » (١٩٧٦) ، « سوبرمان » (١٩٧٨) وأجزائه التاليـة ، « التماع » (١٩٨٠) ، « مزلجة الجليـد » ١٩٨٢ ، « عمل خطـر » (١٩٨٣) ، « الفارس الشاحب » (١٩٨٥) ، « مسدس محشو بالرصاص » (١٩٨٧) ، « باتمان » (١٩٨٩) ، بالاضافة الى وجود قسم خاص بالانتاج التليفزيوني • كما قامت بالاتحاد مع مؤسسة تايم في عام ١٩٨٩ لتصبح شركة « تايم وارنر » ، وهو ما سوف نعرض له تفصيلا في فصل لاحق) •

شركة « القرن العشرون ـ فوكس »

حين ولدت شركة « القرن العشرون ـ فوكس » كانت تعـاني من صعوبات مالية ، لكنها مع ذلك كانت من أكثر الشركات ربحا في عصر الاسـتوديو بعد شركة « م • ج • م » وباراماونت • ففي مارس ١٩٣٥ أصدرت المحكمة العليا حكما ضد وليم فوكس ـ الذي جازف بمحاولة الحصول على الحقوق الكاملة في الولايات المتحدة لشركة « تراي ارجون » ونظـام الصوت فوق الشريط ، الذي كان هو الأسـاس لانتـاج أفـلام « موفيتون فوكس » ، فلو كان فوكس كسب القضية لاستطاع أن يحصل على أرباح هائلة من كل منتجي الأفلام الناطقة في أمريكا ، وأصبح قريبا جدا من تحقيق حلمه باحتكار كل صناعة السينما الأمريكية • ولكن لأن مجرى القضية سار على غير ما توقع ، فانه فقد ثروته الشخصية التي تقدر بمائة مليون دولار خلال مراحل اعلانه افلاسه ، ليطرد من رئاسة شركة فوكس ، ويحل محله سيدني كينت الذي أجرى ترتيباته في أواخر عام ١٩٣٥ للاندماج مع شركة أفلام « القرن العشرون » ، التي يملكها جوزيف شينك • وهكذا تكونت شركة « القرن العشرون ـ فوكس » ، ليتولى داريل زانوك (١٩٠٢ ـ ١٩٧٩) المنتج المنفذ في شركة « القرن العشرون » منصب نائب الرئيس في الشركة الجديدة ، ويصبح مسئولا عن الانتاج • (في الحقيقة أن وليم فوكس تم طرده من الشركة في عام ١٩٣١ ، ولكنه لم يعلن افلاسه الا في عام ١٩٣٦ ، أما كينت فقد مات بنوبة قلبية في عام

١٩٤١ ، بينما انتهى شينك ــ الذى كان رئيس مجلس الادارة ــ بالسجن فى نفس العام بتهمة التهرب من الضرائب ، ليخرج بعد عدة شهور ويبقى فى كواليس مجلس ادارة الشركة ، حتى يشترك فى تأسيس شركة ماجنا فى عام ١٩٥٣ • أما رئاسة شركة « القرن العشرون ــ فوكس » فكانت منذ عام ١٩٤٢ من نصيب سبيروس سكوراس ، الذى ظل فى منصبه حتى اقصاه زانوك بعد كارثة فيلم « كليوباترا » فى عام ١٩٦٣) : وعلى الرغم من تلك المغالاة التى وقعت الشركة فيها ، فانها ورثت دور عرض موفيتون العديدة فى لوس أنجيلوس ، وستوديوهات الجرائد السينمائية فى نيويورك ، وسلسلة من دور العرض فى الولايات المتحدة وانجلترا وأستراليا ونيوزيلاندا وجنوب أفريقيا ، بالاضافة الى ١٤٧ شركة توزيع تعمل فى جميع أنحاء العالم ما عدا الاتحاد السوفيتى •

وقد تميزت أفلام الشركة خلال الثلاثينيات بالمظهر المصقول والمتماسك ، الذى تحقق بفضل وضع ميزانيات دقيقة وتحكم صارم فى عمليات الانتاج • وكان أهم مخرجى فوكس فى تلك الفترة هو **جون فورد** على الرغم من قيامه أحيانا باخراج القليل من الأفلام لشركات أخرى • ومن أهم أفلام فورد آنذاك لشركة فوكس : « دكتور بول » (١٩٣٣) ، « القاضى الكاهن » (١٩٣٤) ، « القارب البخارى عند المنحنى » (١٩٣٥)، وجميعها من بطولة نجم الفودفيل الشهير ويل روجرز ، و « سجين جزيرة سمك القرش » (١٩٣٥) ، مستر « لينكولن الشاب » (١٩٣٩) ، « طبول عبر قبائل الموهوك » (١٩٣٩) ، « عناقيد الغضب » (١٩٤٠) و « كيف كان الوادى أخضر » (١٩٤١) • كما تخصصت شركة فوكس أيضا فى **الأفلام الموسيقية** مثل « فرقة موسيقى الراج الزنجية » (١٩٣٨) عن الحنين الى الماضى الأمريكى الذى أخرجه هنرى كنج، صاحب أفلام « معرض الولاية » (١٩٣٣) و « فى شيكاجو القديمة » (١٩٣٨) • كما تخصصت فوكس أيضا فى انتاج سلسلة « **أفلام حرف ب** » الشعبية ، مثل أفلام « شارلى شان » البوليسية ، والتى قام ببطولتها وارنر أولاند ، ثم سيدنى تولر • لكن أكبر أرباح الشركة خلال الثلاثينيات جاءت من الأفلام الجماهيرية التى قامت ببطولتها النجمة الطفلة شيرلى تمبل (التى فتنت الجمهور الأمريكى بأفلام شركة فوكس ، حتى ان لويس ماير عرض أن يعير اليها كلارك جيبل وجين هارلو ويأخذ الطفلة النجمة بدلا منهما ، لأنه كان يريد أن تلعب بطولة فيلم « ساحر أوز » ، لكن المفاوضات توقفت مع الموت المفاجىء لجين هارلو ، وليذهب الدور الى جودى جارلاند) • ومن أهم أفلام تمبل فى تلك الفترة « قف وابتسم » (١٩٣٤) من اخراج هاملتون ماكفادن ، و « قصة الشعر المقوصة » (١٩٣٥) من اخراج ايرفينج

كامينجز ، و « الكابتن يناير » ١٩٣٥ من اخراج ديفيد بتلر ، و « المتمردة الصغيرة » و « الكولونيل الصغير » في نفس العام لنفس المخرج ، و « وى ويلى وينكى » (١٩٣٧) لجون فورد و « هايدى » (١٩٣٧) من اخراج آلان دوان ، و « ريبيكا من مزرعة سنى بروك » (١٩٣٨) لنفس المخرج ، و « العصفور الأزرق » (١٩٤٠) لوالتر لانج ٠

ومن بين نجوم فوكس المشهورين خلال الثلاثينيات تايرون باور ، شارل بوايبه ، اليس فاى ، دون آميش ، وارنر باكستر ، هنرى فوندا ، لوريتا يونج ، جانيت جاينور ، ومن بين المصورين بيرت جلينون ، وآرثر ميللر ، ومن الموزعين الموسيقيين الفريد نيومان ٠ كما أن فوكس تميزت باحتوائها على **أفضل منشآت للمؤثرات الخاصة** بين كل الشركات الأخرى وهى السمعة التى أكدتها **مشاهد الكوارث المبهرة** فى أفلام مثل « جحيم دانتى » (١٩٣٥) من اخراج هارى لاشمان ، و « جاء المطر » (١٩٣٩) من اخراج كلارينس براون ٠ بالاضافة الى انتاج العديد من أفلام التكنيكلر حتى عام ١٩٤٩ ٠ (فى الفترة المعاصرة تظل الشركة كمنتجة لبعض الأفلام المهمة ، مثل : « حرب النجوم » (١٩٧٧) وأجزائه التالية ، و « غريب » (١٩٧٩) وأجزائه التالية ، « كل هذا الجاز » (١٩٨٠) ، « البحث عن النار » (١٩٨٢) ، « ترقيق قلب الحجر » (١٩٨٤) وجزئه التـالى ، « شرق ريزى » (١٩٨٥) ، « الذبابة » (١٩٨٦) ، « وول ستريت » ١٩٨٧ ، بالاضـافة الى مسلسل « ماش » التليفزيونى ٠ وهى الشركة الوحيدة ـ بالاضافة الى والت ديزنى ـ التى لا تخضع لمؤسسات مشتركة، على الرغم من أن امبراطور وسائل الاتصال روبرت ميردوخ أصبح شريكا فيها بالنصف منذ عام ١٩٨٥) ٠

شركة « آر ٠ كيه ٠ أو »

كانت شركة « آر ٠ كيه ٠ أو » هى أصغر الشركات الكبرى ، وقد عانت من صعوبات مالية خلال الثلاثينيات والأربعينيات ، حتى انها توقفت عن الانتاج عام ١٩٥٣ لتبيع كل حصاد الأفلام الروائية التى صنعتها خلال أربعة وعشرين عاما الى التليفزيون ٠ (بعد عامين من ذلك التاريخ بيعت شركة « آر ٠ كيه ٠ أو » الى شركة المطاط والاطارات التى باعت بدورها حق استغلال الاستوديوهات الى شركة ديزيلو للتليفزيون فى عام ١٩٥٧ ، وهى اليوم تدعى شركة « آر . كيه . أو . جنرال » التى تملك حق اذاعة وبث أفلامها ، كما أنها تقوم أحيانا بانتاج بعض الأفلام) ٠ تعاقبت على ادارة الشركة ثمانى ادارات متتالية منذ ١٩٢٩ وحتى ١٩٥٢ ، وكان آخر

من أدارها هو المليونير هوارد هيوز (١٩٠٥ ـ ١٩٧٦) الذى يعزى اليه تدميرها • كانت شركة « آر • كيه • أو » لهذه الأسباب أكثر الشركات تعرضا للتأثر ودخول المخاطرات ، ومع ذلك فقد كانت الثلاثينيات هى أكثر فتراتها استقرارا ، وربما كان السبب هو أنها كانت آنذاك تحت الحراسة القضائية منذ عام ١٩٣٣ حتى ١٩٣٩ ، كما أنها كانت تدار بواسطة هيئات قضائية فيدرالية • (قبل تلك الفترة مباشرة كانت الشركة قد توسعت أكثر مما ينبغى ، بامتلاك العديد من شركات التوزيع ودور العرض الفخمة التى كانت تعد من أغلى العقارات فى تلك الأيام . وعندما تأخرت الشركة عن سداد القروض تم وضعها تحت الحراسة القضائية) •

وفى عام ١٩٣٤ ، أصبحت الشركة هى الموطن لأفلام فريد آستير وجنجر روجرز الموسيقية بعد نجاحهما فى أول أفلامهما « الطيران الى ريو » (١٩٣٣) من اخراج ثورنتون فريلاند والذى قاما فيه بأدوار مساعدة • وبين عامى ١٩٣٤ و ١٩٣٩ ، أنتجت الشركة ثمانية أفلام لهذا الثنائى تحت رعاية المنتج المبدع الشاب باندرو بيرمان (ولد ١٩٠٥) ، وبعض النجوم من المخرجين مثل مارك ساندريتش (١٩٠٠ ـ ١٩٤٥) وجورج ستيفنس (١٩٠٤ ـ ١٩٧٥) • ومن هذه الأفلام « المطاقة المرحة » (١٩٣٤) ، « القبعة الرسمية العالية » (١٩٣٥) من اخراج ساندريتش ، و « زمن موسيقى السوينج » (١٩٣٦) من اخراج ستيفنس ، وهى الأفلام التى جعلت الثنائى « روجرز ـ آستير » من أكبر نجوم الشباك فى أمريكا ، كما أعطت للشركة سمعة طيبة لأسلوبها الرشيق واكتمالها ، على الرغم من أن الشركة ظلت مشغولة بانتاج « أفلام حرف ب » الملائمة لدور العرض التى تعرض فيلمين فى برنامج واحد •

كما أبدت الشركة ميلا واضحا للاقتباسات الأدبية مثل « نساء صغيرات » (١٩٣٣) لجورج كيوكور ، و « عن عبودية الانسان » (١٩٣٤) لجون كرومويل ، و « أحدب نوتردام » (١٩٣٨) لوليم ديتيرل ، كما أخرج جون فورد ثلاثة أفلام لشركة « آر • كيه • أو » فى الثلاثينيات ، اثنان منها مقتبسان عن مسرحيتين هما « مارى ملكة اسكتلندا » (١٩٣٦) من تأليف ماكسويل أندرسون و « المحراث والنجوم » (١٩٣٦) من تأليف شون أوكيزى • بالاضافة الى الاعداد البارع عن رواية « المرشد » (١٩٣٥) من تأليف ليام أوفلاهارتى ، والذى يعتبره بعض المؤرخين أول الأفلام الناطقة المهمة لنزعته التعبيرية وبراعته فى استخدام الوسيط السينمائى دون الخضوع للمقتضيات الأدبية • أما أكثر أفلام الشركة

بروزا ونجاحا ، فقد كان فيلم **الرعب عن الوحش « كنج كونج »** (١٩٣٣) من اخراج ميريان كوبر وارنست شودساك ، والذى استطاع فيه المصور ويليس أوبرايان (١٨٨٦ — ١٩٦٢) أن يستخدم ببراعة طريقة توقف التصوير والمؤثرات الخاصة ، والتى ما تزال حتى اليوم من الانجازات التقنية المبهرة ·

ومن أهم نجوم الشركة فى تلك الفترة كاترين هيبورن (ولدت ١٩٠٧) التى قامت ببطولة أربعة عشر فيلما للشركة بين ١٩٣٢ و ١٩٣٨ ، من بينها « فاتورة الطلاق » (١٩٣٢) و « نساء صغيرات » (١٩٣٣) من اخراج جورج كيوكور و « مارى ملكة اسكتلندا » (١٩٣٦) لجون فورد و « امرأة متمردة » (١٩٣٦) « لمارك ساندريتش » و « باب المسرح » (١٩٣٧) لجريجورى لاكافا ، بالاضافة الى كوميديا الحوار الكلاسيكية « تربية طفل » (١٩٣٨) لهوارد هوكس · كما عمل لدى الشركة منذ ١٩٣٠ وحتى ١٩٤٣ مصمم الديكور البارع فان نيست بولجليز (ولد ١٨٩٨) ، الذى تمتع بموهبة عبقرية أتاحت رشاقة الأسلوب فى أفلام « استير — روجرز » الموسيقية ، كما أتاحت أيضا التعبيرية الموحشة فى فيلمى « المرشد » و « مارى ملكة اسكتلندا » لجون فورد · كما كانت الشركة تقوم الى جانب انتاج أفلامها بتوزيع الانتاج المستقل لكل من صامويل جولدوين وديفيد سلزنيك ، وأفلام التحريك الروائية والقصيرة لوالت ديزنى ، منذ عرضها لفيلم « الأميرة البيضاء والأقزام السبعة » فى أسبوع الكريسماس لعام ١٩٣٧ · (كان نجاح الفيلم التجارى يمثل آنذاك ظاهرة غير مسبوقة ، كما أنه يعد أحد أكثر الأفلام ربحا فى تاريخ السينما حيث تبلغ أرباحه العالمية ٣٢٥ مليون دولار ، وكان عرضه الأول مصحوبا ببيع العديد من السلع التى تحمل اسم الفيلم مثل العرائس والدمى والكتب بالاضافة الى أسطوانات شريط الصوت الأصلى · وقد كان الفيلم يمثل مغامرة هائلة بالنسبة لديزنى ، حيث كان أول فيلم تحريك روائى طويل استغرق اعداده ثلاث سنوات ، وتكلف ما يوازى ٣٢ مليون دولار ، واشترك فيه ٧٥٠ فنانا قاموا برسم وتلوين ٢ مليون صورة ، وقد عرف الفيلم آنذاك باسم « جنون ديزنى » ، غير أنه عاد على منتجه بخمسة أضعاف تكاليفه فى عام ١٩٣٨) · وقد أنهت شركة « آر · كيه · أو » عقد الثلاثينيات فى حركة تهور شجاع بالتوقيع مع « الطفل المزعج » القادم من عالم الاذاعة ، أورسون ويلز ، وذلك لانتاج ستة أفلام كان أولها هو فيلم « المواطن كين » (١٩٤١) ، وهو ما سوف نذكره تفصيلا فى فصل لاحق ·

الاستوديوهات الصـــغيرة

كانت « **شركة افلام يونيفرسال** » التى ظلت تحت ادارة مؤسسيها كارل لايمل حتى عام ١٩٣٦ شركة رائدة خلال العشرينيات ، حين أنتجت افلاما لمواهب سينمائية مثل اريك فون ستروهايم ، لون شانى ، وردولف فالنتينو ، ولكن الشركة انحدرت خلال الثلاثينيات الى موقع أدنى ، فعلى عكس الشركات الخمس الكبرى فشلت فى امتلاك سلسلة من دور العرض الفـاخرة فى المدن الكبرى ، لتضـطر الى التركيز على نشاطات الانتـاج والتوزيع ، وتكتفى بالعرض فى دور عرض من الدرجة الثانية أو الثالثة فى الضواحى أو المنـاطق الريفيـة • (على الرغـم من ذلك كانت شركة يونيفرسال تملك شركة توزيع عالمية جيدة نجحت من خلالها فى عرض أفلامها من نمط الويسترن فى أوربا)وقد انتجت عددا من الأفلام المحترمة خلال ذلك العقد ، مثل « كل شيء هادىء على الجبهة الغربية » (١٩٣٠) من اخراج لويس مايلستون و « المسرح العائم » (١٩٣٦) لجيمس ويل ، و « ديسترای يعاود الركوب والسفر » (١٩٣٩) لجورج مارشال • كما أنها حققت بعض النجاح التجارى بأفلام ميلودرامية جماهيرية من اخراج جون شـتال (١٨٨٦ ــ ١٩٥٠) مثـل « الشـارع الخلفى » (١٩٣٢) و « محاكاة الحياة » (١٩٣٤) و « الوسواس العظيم » (١٩٣٥) • لكن انتـاج شركة يونيفرســـال الرئيسى كان **الفيلم الروائى قليل التكاليف** الذى يعرض فى برامـج الفيلمين • ومع ذلك حاولت الشركة أن تحتـل موقعا خاصا من خلال **نمط افلام الرعب والخيال** خلال الثلاثينيات ، معتمدة فى ذلك على تقاليد التعبيرية لشركة أوفا ، ومواهب مخرجين مثل جيمس ويل (١٨٨٩ ــ ١٩٥٧) وتود براوننج (١٨٨٢ ــ ١٩٦٢) ، بالاضافة الى موهبة المصور السينمائى لدى شركة أوفا سابقا كارل فروينډ •

بدأت سلسلة أفلام يونيفرسال المرعبـة فى عـام (١٩٣١) بفيلم تود براوننج « **دراكيولا** » ، الذى يوحى بالكآبة والوحشة من خلال تصوير فروينډ • واستمر هذا النمط مع فيلم جيمس ويل « **فرانكشتين** » فى نفس العام وهو الفيلم الذى يبعث على القشـــعريرة • كان المخرج ويل رجلا انجليزيا مثقفا يمتلك احساسا مرهفا بالجو القوطى المرعب ، وقد أصبح نجم شركة يونيفرسال فى الاخراج خلال الثلاثينيات ، بفضل أفلامه المرعبة التى تتميز بدقة ورشاقة الأسلوب ، فمن أفلامه التالية « المنزل المظلم العتيق » (١٩٣٢) ، و « الرجل الخفى » (١٩٣٥) ، و « عروس فرانكشتين » (١٩٣٥) ، وذلك قبل أن يتحول لاخراج أنماط سينمائية أخرى • ومن الأفـــلام المهمة الأخرى لشركة يونيفرســال من نمط أفـلام الرعب فى

الثلاثينيات فيلم « جرائم قتل فى شارع المشرحة » (١٩٣٢) من تصوير فروينـد وإخراج روبرت فلورى ، والذى تميز بحس يشبه فيلم « كاليجارى » ، وفيلم « القط الأسود » (١٩٣٤) من اخراج ادجار أولمار، الذى يبدو تقليداً غريبا وممسوخا للنزعة التعبيرية ، بالاضافة الى فيلم « المومياء » (١٩٣٢) من تصوير وإخراج فروينـد، وفيلم « الرجال الذئاب فى لندن » (١٩٣٥) لستيوارت ووكر و « الشعاع الخفى » (١٩٣٥) و « ابنـة دراكولا » (١٩٣٦) من اخراج لامبرت هيلر ، وقد كان هذا الفيلم الأخير هو نهـاية سلسلة أفلام الرعب الجادة ، التى بدأت بفيلم « دراكولا » عام (١٩٣١) ٠

وقد بدأت شركة يونيفرسال فى عام (١٩٣٩) سلسلة ثانية مع فيلم « ابن فرانكشتين » من اخراج رولاند لى ، و « الرجـل الذئب » (١٩٤١) لجورج فاجونار ٠ وقد كان هذان الفيلمان يستحقان بجدارة الانتسـاب لسلسلة أفلام ويل السـابقة ، لكن سرعان ما فقدت هذه السلسلة الثانية أصالتها ، ووقعت فى فخ المحاكاة والسخرية الذاتية فى بعض الأحيـان ، كما يظهر فى أفلام تحمل عنـاوين مثل « عودة الرجل الخفى » (١٩٤٠) ، « يـد المومـياء » (١٩٤٠) « شـبح فرانكشتين » (١٩٤٢) ، و « فرانكشتين يقابل الرجل الذئب » (١٩٤٣) ٠ وعندما كانت سلسلة افلام الرعب الأولى على وشك الانتهاء ، اكتشفت شركة يونيفرسال نجمة الغناء المراهقة ديانا دوربين ، لتمنحها البطولة فى سلسلة من أفلام الكوميديا الموسيقية من انتـاج جو باسترنـاك واخراج هنرى كوستر ، مثل : « ثلاث فتيات ذكيات » (١٩٣٦) ، و « مجنونة بالموسيقى » (١٩٣٨) ، و « الثلاث فتيات الذكيات يكبرن » (١٩٣٩) ، و « استعراض الربيع » (١٩٤٠) ، وهى الأفلام التى أنقذت الشركة من الافلاس ، الى أن بدأت سلسلة أفلام الرعب الثانية فى جلب الأرباح ٠

من بين النجوم الآخرين الذين عملوا لدى يونيفرسـال خـلال الثلاثينيات يأتى الممثلون الملائمون لأدوار الرعب والتشويق ، مثل بوريس كارلوف ، بيلا لوجوزى ، ولون شانى الصغير ، أما فى الأربعينيات فقد كان هناك و٠ س٠ فيلدز فى أفلام مثل « بوليس البنوك السرى » (١٩٤٠) ، و « طفل الصغير » (١٩٤٠) ، و « لاتمنح العبيط اجازة هادئة » (١٩٤١) ، وجميعها من اخـراج ادوارد كلاين ، وأفـلام النجمين أبوت وكوستيللو الكوميدية ، مثل « خصوصيات الشباب » (١٩٤١) ، « فى البحرية » (١٩٤١) ، و « امسـك الشـبح » (١٩٤١) ، و « خليهم طـايرين » (١٩٤١) ، و « اركبهم يا راعى البقر » (١٩٤٢) وجميعها من اخراج

آرثر لوبين ، وكذلك النجمين نيجل بروس وبازل راثبون اللذين قاما بسلسلة « أفلام شيرلوك هولمز المعاصرة » ، مثل « شيرلوك هولمز يقابل الموت » (١٩٤٣) و « المخلب القرمزى » (١٩٤٤) ، ومعظمها من انتاج واخراج روى وليم نيل • (أصبحت يونيفرسبال اليوم تابعة لاتحاد شركات « ام • سى • ايه » ، الذى يقوم بانتاج وسائل الترفيه والاتصال الجماهيرية • وقد عادت شركة يونيفرسال لموقع الريادة مع أفلام ناجحة ضخمة مثل « أنياب » (١٩٧٥) وأجزائه التالية ، و « صائد الغزلان » (١٩٨٧) ، وفيلم « ١٩٤١ » (١٩٧٩) و « اى • تى • مخلوق من خارج الأرض » (١٩٨٢) ، و « كونان المتوحش » (١٩٨٢) ، و «البلورة المظلمة» (١٩٨٢) ، و « الوجه ذو الندبة » (١٩٨٣) ، و « العودة للمستقبل » (١٩٨٥) ، و « الخروج من أفريقيا » (١٩٨٥) ، و « التوأم » (١٩٨٨) • بالاضافة الى مسلسلات تليفزيونية ذائعة الانتشار أكثر من أية شركة أخرى فى هذا المجال ، وهو ما سنوف نذكره تفصيلا فى فصل لاحق) •

أما « **شركة أفلام كولومبيا** » فقد كانت من بنات أفكار رجل واحد هو هارى كون (١٨٩١ — ١٩٥٨) ، الذى أسس الشركة عام ١٩٢٤ وظل يديرها وحده حتى وفاته • لم تكن شركة كولومبيا تملك أى دور للعرض ، لكنها كانت تحتفظ بشركة توزيع عالمية ناجحة تحت ادارة الشقيق الأصغر جاك كون (١٨٨٩ ـ ١٩٥٦) ، الذى ساعد الشركة على أن تحتفظ بأرباحها الدائمة خلال فترة الكساد ، لتتضاعف أصولها فى فترة إنتعاش ما بعد الحرب • كانت السلعة الرئيسية لشركة كولومبيا خلال عصر الاستوديو هى **الأفلام قليلة التكاليف التى تعرض فى البرامج ذات الفيلمين** • وقد تخصصت على نحو خاص فى انتاج أفلام **الويسترن والمسلسلات الطويلة المقتبسة عن وسائل اعلام أخرى** مثل سلسلة أفلام « الشقراء » ، والتى تتكون من ثمانية وعشرين فيلما أنتجت ما بين (١٩٣٨) و (١٩٥١) ، والمقتبسة عن سلسلة القصص المصورة « شيك يونج » • لكن سياسة كون كانت هى استئجار النجوم لأفلام محددة دون أن يؤثر ذلك على عملهم أو تعاقداتهم مع الشركات الأخرى ، وقد نجح فى انتاج عدد من الأفلام الممتازة من خلال ميزانية منخفضة باتباع هذه الطريقة ، ومن بينها فيلم « اجازة » (١٩٣٨) لجورج كيوكور ، و « الفتى الذهبى » (١٩٣٩) لروبين ماموليان ، و « القرن العشرون » (١٩٣٤) ، و « الملائكة فقط لهم أجنحة » (١٩٣٩) ، و « فتاة فرايداى » (١٩٤٠) ، وجميعها من اخراج هوارد هوكس • لكن نجم الاخراج لدى الشركة كان فرانك كابرا (ولد ١٨٩٧) والذى تناولت أفلامه فترة ما بعد الكساد ، وكذلك أفلام الحوار اللاذع الكوميدية التى كتبها روبرت رسكين

(١٨٩٧ ــ ١٩٥٥) وهى الأفلام التى أنقذت الشركة ماليا خلال الثلاثينيات • ويتمثل نموذج هذه الأفلام فى الفيلم الذى نال جماهيرية هائلة « **حدث ذات ليلة** » (١٩٣٤) من تأليف رسكين وبطولة كلارك جيبل (باستعارته من شركة « م • ج • م ») وكلوديت كولبير (باستعارتهـا من شركة باراماونت) ، فقصة الفيلم الكوميدية الرومانسية تتناول مغامرات وريثة ثرية هاربة وصحفى يكتشف حقيقتها لينتهى الفيلم بزواجهما ، والفيلم يحتشد **بالحوار السريع الذكى ، والنمر الكوميدية البارعة ، والانقلابات المفاجئة فى الحبكة ، وهى السمات التى ميزت أفلام هوليوود الكوميدية خلال بقية عقد الثلاثينيات** • ومن أفلام « كابرا ــ رسكين » الأخرى أفلامه الاجتماعية « مستر ديدز يذهب الى المدينة » (١٩٣٦) ، و « لا يمكن أن تأخذها معك » (١٩٣٨) والفيلم الأكثر جدية « مستر سميث يذهب الى واشنطن » (١٩٣٩) بالاضـافة الى الفيلم الخيـالى عن المدينة الفـاضلة « الأفـق المفقود » (١٩٣٧) ، وهى الأفلام التى تتسـم بنفس **السمات التلقائية الممزوجة بالنزعة المتفائلة فى فترة ما بعد الكساد ، والتى تشكل ما أطلق عليه أحد النقاد « أحلام وأوهام النوايا الطيبة »** • كمـا ضمت شركة كولومبيا أيضا الممثلة الكوميدية الموهوبة جين آرثر ، ونجمة الأوبرا جريس مور ، اللتين قدمتا سلسلة من الأفلام الموسيقية الناجحة مثل « ليلة حب » ١٩٣٤ و « اعشقنى للأبد » (١٩٣٥) من اخراج فيـكتور شيرتزنجر ، و « سـوف أبدأ قصـة حب » (١٩٣٧) من اخراج ادوارد جريفيث ، وهى الأفلام التى أتاحت لشركة كولومبيا أن تصبح شركة كبرى خلال الأربعينيات والخمسينيات ، لتصبح فيما بعد أول شركة من هوليوود تنتج برامج خاصـة للتليفزيون • (أصبحت « شركة صـناعات أفـلام كولومبيا » بين عامى ١٩٨٢ و ١٩٨٩ شركة تابعة لشركة كوكاكولا ، وهو ما أتاح لها انتاج أفلام باهظـة التكاليف مثل « لقاءات قريبـة من النوع الثالث » (١٩٧٧) ، و « كريمر ضد كريمر » (١٩٧٩) ، و « توتسى » (١٩٨٢) ، و « الرعشة الكبرى » (١٩٨٣) ، و « طاردو الأشـباح » (١٩٨٤) وجزئه التـالى و « الحافة المشرشرة » (١٩٨٥) ، و « قف الى جانبى » (١٩٨٦) ، بالاضافة لأفلام ومسلسلات تليفزيونية ، حتى انتهت أخيرا الى أن تصبح من ممتلكات شركة سونى كما سوف نرى فى الفصل الثامن عشر) •

أما شركة **يونايتد آرتستس (الفنانـون المتحدون)** فلم تكن شركة بالمعنى الدقيق للكلمة ، لأنها لم تكن تقوم بالانتاج وانما بتوزيع ما يقوم بانتاجه المنتجون المستقلون • وقد قام بتأسيسها شارلى شابلن ، مارى بيكفورد ، دوجلاس فيربانكس ، و د • و • جريفيث فى عام ١٩١٩ ، لكى

تقوم الشركة بتوزيع أفلامهم ، وقد تعاملت أيضا خلال الثلاثينيات مع أفلام منتجين مستقلين مثل صامويل جولدوين ، ديفيد و ٠ سلزنيك ، ولتر واجنر ، هال روش ، والمنتج المخرج مجرى المولد بريطاني الجنسية الكسندر كوردا ، وآخرين ٠ وقد تفردت شركة « الفنانون المتحدون » بأنها لم تكن تملك وسائل أو تسهيلات انتاجية أو دور عرض ، لذلك فان انتاج وتوزيع أفلامها كان يتم التفاوض بشأنها على أساس فردى ، ولأن الشركة لم يكن لديها ستوديوهاتها الخاصة أو نجومها المتعاقدون معها ، فانها لم تستطع ان تحقق نجاحا يذكر خلال الفترة التى شهدت النمو الهائل لهوليوود ، ولكن هذا السبب نفسه الذى ضمن عدم وجود استثمارات هائلة قد ساعدها على الاستمرار — وان لم يكن الازدهار — خلال السنوات العصيبة ٠ ومن أهم أفلامها خلال الثلاثينيات افلام شابلن،« أضواء المدينة » (١٩٣١) ، « العصر الحديث » (١٩٣٦) ، وافلام المخرج كينج فيدور مثل « مشهد من الشارع » (١٩٣١) ، و « خبزنا كفافنا » (١٩٣٤) ، والمخرج لويس مايلستون : « صفحة الغلاف » (١٩٣١) ، والمخرج هوارد هوكس : « الوجه ذو الندبة » (١٩٣٢) ، والمخرج رينيه كلير « الشبح يتجه غربا » (١٩٣٦)، والمخرج وليم كاميرون منزيس : «الأشياء القادمة» (١٩٣٦) ، والمخرج الكسندر كوردا : « الحياة الخاصة لهنرى الثامن » (١٩٣٣) ، و « رامبرانت » (١٩٣٦) ، و « الطفل الفيل » (١٩٣٦) ، وتلك الأفلام الخمسة الأخيرة تم توزيعها بناء على عقد طويل الأجل مع شركة افلام لندن التى يملكها كوردا ٠ كما كان لدى شركة « الفنانون المتحدون » عقود توزيع مع سام جولدوين ، الذى وزعت الشركة له كمنتج مستقل أفلام مثل « ستيلا دالاس » (١٩٣٧) لكينج فيدور ، و « الطريق المسدود » (١٩٣٧) ، « ومرتفعات ويذرينج » (١٩٣٩) لوليم وايلر ، وافلام أخرى ٠

وخلال سيادة عصر الاستوديو كانت شركة « الفنانون المتحدون » تعتمد على الشركات الخمس الكبرى لضمان عرض أفلامها فى دور عرض الدرجة الأولى ، ولم يكن ذلك يسبب أية مشكلة خلال تولى جوزيف شينك رئاسة مجلس ادارة شركة « الفنانون المتحدون » ما بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٣٥ ، حيث ان شقيقه نيكولاس كان رئيس « شركة ليو الكبرى » مما ساعده على التفاوض على حجز دور العرض مع الشركات الأخرى ، بما فيها بالطبع شركة « م٠ ج٠ م٠ » ولكن عندما ترك جوزيف الشركة ليرأس شركة « القرن العشرون — فوكس » المؤسسة حديثا فى عام ١٩٣٥، وجدت شركة « الفنانون المتحدون » نفسها دون نصير يساعدها لدى الشركات الخمس الكبرى ، ليتضاءل حجم ارباحها بشكل متسارع عندما

انفض المنتجون المستقلون من حولها واحدا بعد الآخر ٠ ولهذه الأسباب كانت شركة « الفنانون المتحدون » هي الشركة الوحيدة في هوليوود التي لم تستطع الاستفادة من فترة الازدهار فيما بعد الحرب ٠ (بعد معاناتها من صعوبات متتالية استطاعت أن تعاود الانتاج المتميز لأفلام مثل « الملكة الأفريقية » (١٩٥١) ، و « منتصف الظهيرة » (١٩٥٢) ، كما قامت خلال الخمسينيات بدعم العديد من المنتجين المستقلين ، وبدأت في التوزيع للتليفزيون منذ عام ١٩٥٧ ، ونجحت في توقيع اتفاقيات طويلة الأجل في التوزيع مع شركات أخرى مثل شركة « بروكولي ــ سالتزمان » ، التي أنتجت سلسلة جيمس بوند ، لتصبح شركة « الفنانون المتحدون » فرعا من مؤسسة « ترانس أمريكا » بين عامي ١٩٦٧ و ١٩٨١ ، وتقوم بانتاج أفلام تجارية ناجحة مثل « روكي » (١٩٧٦) و « روكي ٢ » (١٩٧٩) ، وأفلام نالت نجاحا نقديا مثل « أحدهم طار فوق عش المجانين » (١٩٧٥) ، و « آني هول » (١٩٧٧) ، و « زوجة الملازم الفرنسي » (١٩٨١) ، ولكنها ركعت على ركبتيها خلال كارثة فيلم « بوابة السماء » (١٩٨٠) ، لتتحد الشركة منذ عام ١٩٨١ مع شركة « م٠ ج٠ م » وتنتج أفلاما جماهيرية مثل « روكي ٣ » (١٩٨٢) ، و « روكي ٤ » (١٩٨٥)، و « الروح الشريرة » (١٩٨٢) ، و « الروح الشريرة ٢ » (١٩٨٥) ، بالاضافة الى أفلام شهيرة مثل « رجل المطر » (١٩٨٨) ٠ وقد خضعت شركة « م٠ ج٠ م / يو ٠ ايه ٠ » منذ عام ١٩٨٥ لامتلاك شركة « تيرنر » لها ، والتي باعتها في عام ١٩٨٦ الى كيرك كيركوريان الذي باع قسم « يو ٠ ايه » أو « الفنانون المتحدون » الى شركة كينتكس الأسترالية في عام ١٩٩٠) ٠

كما شهد عصر ازدهار نظام الاستوديو ظهور بعض المنتجين المستقلين في هوليوود ، كان أغلبهم يقوم بتوزيع أفلامه وعرضها من خلال « الفنانون المتحدون » أو « آر ٠ كيه ٠ أو ٠ » وكان من أهم هؤلاء **سام جولدوين وديفيد سلزنيك** ٠ فقد قام صامويل جولدفش بالاشتراك مع الأخوين ادجار وآرشيبالد سيلوين بتأسيس « **شركة أفلام جولدوين** » في ديسمبر ١٩١٦ ، بالجمع بين المقطعين الأول والأخير من أسمائهم ، حتى ان جولد فيش اتخذ لنفسه اسم شهرة جولدوين منذ عام ١٩١٨ ٠ ولقد قام صامويل جولدوين بتأسيس شركته المستقلة في عام ١٩٢٣ ، قبل وقت قصير من الاندماج الذي أدى الى تأسيس شركة « مترو ــ جولدوين ــ ماير » (وهو الاندماج الذي أدى الى اقصائه عن الشركة) ليستمر صامويل جولدوين في انتاج أفلام مهمة خلال الثلاثينيات والأربعينيات ، حتى ان شعار « صامويل جولدوين يقدم » أصبح مرادفا

لأفلام **التسلية ذات الجودة العالية** ، والتى يمكن للعائلات رؤيتها دون تحفظ ، وهى الأفلام التى ساهمت فى تقديم العديد من المواهب لصناعة السينما · وعلى الرغم من أنه أنتج أفلاما لمخرجين مهمين مثل كنج فيدور وجون فورد ، فان تعـاون جولدوين المثمر كان مع المخرج وليم وايلر ، الذى قدم لديه أهم أفلامه مثل « دودز وورث » (١٩٣٦) ، « الطريـق المسدود » (١٩٣٧) ، « مرتفعات ويذرينج » (١٩٣٩) ، و « الثعـالب الصغيرة » (١٩٤١) ، و « أفضل سنوات حياتنا » (١٩٤٦) ·

أما ديفيد و. سلزنيك فقد ترك « م. ج. م » لكى يؤسس « **أفلام سلزنيك العالمية** » فى عام ١٩٣٦ ، ويصبح النموذج الذى يجسد المنتج المستقل المبدع الذى كان يتمنى تحقيقه العديد من صناع الأفلام الواقعين بين المطرقة والسندان داخل نظام الاستوديو الصارم فى الشركات الأخرى· وتحت شعار « ان تقاليدنا هى الجودة » أنتج سلزنيك سلسلة من **الأفلام المبهرة لكنهـا تتمتع أيضـا بمذاق خاص لاهتمامها شـديد التدقيق بالتفاصيل** ، والذى يصل الى حد الوسوسة مثل أفلام المخرج وليم ويلمان « مولـد نجمة » (١٩٣٧) ، « لا شئ مقـدس » (١٣٩٧) ، والمخرج ألفريد هيشكوك « ربيكا » (١٩٤٠) و « المسحور » (١٩٤٥) و « قضية بارادين » (١٩٤٨) · والمخرج جون كرومويـل : « منـذ أن رحلت » (١٩٤٤) ، والمخرج كينج فيدور : « مبارزة تحت الشمس » (١٩٤٦) ، والمخرج وليم ديتيرل : « صورة جينى » (١٩٤٨) ، كما اشترك سلزنيك مع ألكسندر كوردا فى انتاج فيلم « الرجل الثالث » (١٩٤٩) لكارول ريد · وعلى الرغم من أنه كان مثل جولدوين يوزع أفلامه ويعرضها من خلال شركتى « الفنانون المتحدون » و « آر · كيه · أو » ، فان أكثر أفلامه شهرة « ذهب مع الريح »(١٩٣٩)، قد أنتج من أجل شركة «م· ج· م· » ، وذلك هو السبب فى أنه استطاع أن يقوم بالتعاقد مع نجم شركة « م· ج· م· » كلارك جيبل ليقوم بدور البطل ريت بتلر ·

(خـط الفقـر)

تحت مسـتوى هذه الشركات الصغيرة تأتى « **شركات حرف ب** » التى ظهرت الى الوجود خـلال الثلاثينيات ، كنتيجة **للظاهرة الأمريكيـة السينمائية الخاصة ، وهى عرض فيلمين فى برنامج واحد** · فعندما بدأ سحر بدعة الصوت فى الزوال ، وهبت ريح الكساد على صناعة السينما ، بدأ الجمهور فى الانصراف عن دور العرض ، لينخفض عدد المشاهدين من تسعين مليونا كل أسبوع الى ستين مليونا بحلول عام ١٩٣٢ · وعندما

حل صيف عام ١٩٣٥ كانت خمسة آلاف دار عرض من الستة عشر ألفا من دور العرض فى الولايات المتحدة قد أغلقت أبوابها ، لهذا السبب اخترعت هوليوود فكرة عرض فيلمين فى برنامج واحد ، بالاضافة الى فيلم رسوم متحركة وجريدة سينمائية مقابل قيمة تذكرة واحدة . وقد تحول ٨٥٪ من دور العرض الأمريكية الى هذا النظام منذ عام ١٩٣٥ ، ليستمر حتى ١٩٥٠ ، ويظل الجمهور الأمريكى فى تلك الفترة ينتظر أن يستمتع بما يزيد على ثلاث ساعات من التسلية فى كل مرة يذهب فيها لمشاهدة الأفلام . لهذا نشأت شركات « أفلام حرف ب » ، بنصيحة من الشركات الكبرى لاتاحة مثل هذه العروض . ولأن المنتج والموزع وصاحب دار العرض سوف يتقاسمون عائد شباك التذاكر عن كل فيلم ، مقابل نسبة تتراوح ما بين ٤٠٪ و عشرين فى المائة لصاحب دار العرض ، فان المقصود « بأفلام حرف ب » هو أن يتم تأجيرها لصاحب دار العرض مقابل أجر ثابت محدود ، وهذا ما كان يعنى أن هناك الحد الأدنى من المخاطرة المالية فى انتاج « أفلام حرف ب » ، حيث ان توزيعها مضمون ، ولكن من ناحية أخرى ، كان الربح شديد الضآلة لأن الفيلم لن يعود بأرباح تتجاوز الأجر الثابت المحدد ، لهذا السبب كانت الشركات الكبرى فى البداية لا تهتم بانتاج « أفلام حرف ب » ، وهو ما جعل العديد من الشركات الصغيرة جدا تبدأ نشاطها فى هذا المجال حوالى عام ١٩٣٥ ، من أجل **انتاج أفلام نمطية قصيرة يبلغ طولها ساعة واحدة ، ليتم عرضها مع الفيلم الرئيسى .**

كانت هذه الشركات الضئيلة تعرف باسم « **خط الفقر** » **أو** « **خلية النحل** » (فى تلاعب لفظى على نطق حرف ب بالانجليزية) ، **وهى الشركات التى كانت تعمل باسلوب رأس المال الضئيل وهامش الربح الضيق .** وقد كان « فيلم حرف ب » يتكلف أحيانا ما بين ٥٧ ألف الى ٨٠ ألف دولار فى الانتاج ، ليحصد من توزيعه فى أنحاء أمريكا عشرة آلاف الى ١٥ ألف دولار من الأرباح ، ولكن المعدل العادى كان أقل من ذلك بكثير ، فكان الفيلم الواحد يتكلف عادة ٢٠ ألف دولار ، ليربح ما بين ٣ آلاف الى ٤ آلاف دولار . وكانت جداول التصوير تتراوح بين سبعة الى أربعة عشر يوما طبقا لنوعية الفيلم، لكن طاقم الانتاج كان عليه أن يلتزم بهذه الجداول بصرامة ، فان زيادة عدد أيام التصوير عن الجدول المقرر يوما واحدا يمكن أن تدمر كل هامش الربح الضئيل ، ومن أهم الشركات التى عملت فى هذا المجال **ريبابلك** (الجمهورية) ، **مونو جرام** ، **جراند ناشيونال** ، لتنضم اليها فى الأربعينيات شركة « **بى . آر . سى** » . (شركة المنتجين للتوزيع)، وأفلام « **ايجل ـ ليون** « (النسر ـ الأسد) . وفى ذروة هذا النوع من الانتاج كانت كل شركة تنتج ما بين أربعين الى خمسين فيلما كل عام ،

مصير معظمها فى النهـــاية كان سـلة المهملات بعد عرضـها · ولـكن استوديوهات حرف ب اتاحت من ناحية أخرى المجـال امـام مخرجين عديدين الذين واصلوا طريقهم فيما بعد بعمل افلام افضل جودة ، مثل كريستي كابان ، ريتشارد ثورب ، وتشارلز فيدور فى الثلاثينيات ، أما فى الأربعينيات فقد ظهر المخرجون : ادوارد ديمتريك ، لازلو بنيديك ، أنطونى مان ، باد بوتيشر ، ايدا لوبنيو ، جاك تورنييه ، وفيل كارلسون · وقد أنتج هؤلاء المنتجون الصغار لحسابهم الخاص بعضا من الأفلام المهمة مثل « التحويلة » (١٩٤٦) من اخراج ادجار اولمار ، « شبح الوردة » (١٩٤٦) من اخراج هشت، « ماكبث » (١٩٤٨) لأورسون ويلز، « رمال ايوجيما » (١٩٤٩) من إخراج ألان دوان ، « جنون السـلاح » (١٩٤٩) لجوزيف لويس ، كما أن شركة ريبابلك قد أصابت بعض النجاح فى فترة ازدهار ما بعد الحرب ، حتى انهـــا أنتجت أفلاما من نوعية « حرف أ » ، مثل « شروق القمر » (١٩٤٨) لفرانك بورزاج ، « الحصان الأحمر » (١٩٤٩) من اخراج لويس مايلستون ، « منزل على ضفة النهر » (١٩٥٠) لفريتز لانج ، و « جونى جيتار » ١٩٥٤ لنيكولاس راى ، بالاضافة الى قيام الشركة بتوزيع أفلام « شركة أرجوزى » التى أخرجها جون فورد مثل « ريوجراند » (١٩٥٠) ، « الرجل الهادىء » (١٩٥٢) ، و « الشمس تشرق فى بهاء » (١٩٥٣) ، على الرغم من أن هذا النشـــاط الكبير انتهى بالافلاس فى عام ١٩٥٨ ·

وعندما أصبحت الشركات الكبرى لا تملك سلسـلة كبيرة من دور العرض بين عامى ١٩٤٨ و ١٩٥٣ ، لم يعد نظام عرض فيلمين فى برنامج واحد مربحا ، وهكذا اغلقت استوديوهات حرف ب أبوابها ، ووجد فيلم حرف ب ملجأ جديدا فى شـكل مسلسلات التليفزيون ، ولم يبـق فى الساحة الا شركة مونوجرام ، التى تحول اسمها الى « اللايد آرتستس » (الفنانون المتحالفون) التى استمرت فى عمل أفلام ناجحة مثل « اغراء دافىء » (١٩٥٦) لوليم وايلر ، و « الحب بعد الظهيرة » (١٩٥٧) لبيلى وايلدر ، كما استمرت خلال السيتينات والسبعينات فى عمل القليل من الأفلام مثل « كاباريه » (١٩٢٧)، « بابيون » (١٩٧٣) ، و « الرجل الذى سوف يصـبح ملكا » (١٩٧٥) ، حتى تم بيعها عـام ١٩٨٠ الى شركة « لوريمار » للانتاج التليفزيونى ·

لقد ظـل نظام الاستوديو فى الانتـاج سائدا فقط عنـدما كانت الشركات الكبرى تحتـكر وسـائل ودور العـرض · (كمـا سبق سبق القول، فان الشركات الخمس الكبرى كانت تمتلك ١٦٪ فقط من دور

العرض الأمريكية ، لكن هذه النسبة كانت تمثل ما يزيد على ٧٠٪ من دور عرض الدرجة الأولى فى اثنتين وتسعين مدينة امريكية كبرى • لذلك كان هناك لدى هذه الشركات احتكار قائم بالفعل لدور العرض الفاخرة ، ضمن لها أن تحجز مكانا ملائما لانتاجها الجديد ، لتحصد حوالى ٧٥٪ من عائدات شباك التذاكر فى كل أنحاء أمريكا خلال فترة ازدهار عصر الاستوديو ، بينما كان يبقى للشركات الصغرى حوالى ٢٠٪ من هذه العائدات • ومع اختلاف هذا الوضع اليوم ، فان صناعة الأفلام فى أمريكا أصبحت تمثل مخاطرة حقيقية أكثر مما كانت فى الماضى) • فبدون ضمان عدد هائل من الجماهير يقبل على دور العرض كل أسبوع ، فان نظام الاستوديو كله سوف يصبح بلا قيمة • وفى يوليو ١٩٣٨ ، أقامت الحكومة الفيدرالية الدعوى القضائية المعروفة باسم « الولايات المتحدة ضد أفلام باراماونت » ، وذلك لمنع الشركات الخمس الكبرى من احتكار مراحل الانتاج والتوزيع والعرض السينمائى ، والقبض بحزم على أنشطة عديدة فى هذا المجال • كما تم اتهام الشركات الثلاث الصغرى أيضا بالتآمر مع الشركات الكبرى لتثبيت دعائم هذا الاحتكار ، وعندما كانت الحرب على وشك الاندلاع فى عام ١٩٤٠ ، صدر مرسوم فيه نوع من الاذعان لهذا الاحتكار ، يسمح للشركات الكبرى بالاحتفاظ بدور العرض الخاصة بها ، مع فرض بعض من القيود الضئيلة ، لكن القضية تم احياؤها مرة أخرى عام ١٩٤٥ وانتهت فى مايو ١٩٤٨ بحكم من المحكمة العليا ، يقضى بأن التكامل الرأسى للشركات الكبرى (أى امتلاكها لعناصر الانتاج والتوزيع والعرض فى آن واحد) ينتهك القوانين الفيدرالية التى تمنع الاحتكار والتكتلات الاقتصادية ، كما قضى هذا الحكم ايضا بأن تقوم الشركات الخمس ببيع دور عرضها الخاصة خلال خمس سنوات ، وهو ما عرف آنذاك باسم « مرسوم باراماونت » ، الذى أدى الى تدمير نظام الاستوديو بفقد التوزيع المضمون ، بالاضافة الى عدد هائل من الجماهير وهما الدعامتان الأساسيتان اللتان اعتمد عليهما نظام الاستوديو •

شخصيات بارزة فى عصر الاستوديو

شهدت الفترة ما بين ١٩٣٠ و ١٩٣٩ انتاج حوالى خمسة آلاف فيلم روائى طويل فى الولايات المتحدة ، وبذلك كانت تلك الفترة على أكثر من مستوى هى العصر الذهبى للسينما الأمريكية ، فعلى الرغم من القيود الصارمة لنظام الاستوديو فى هوليوود ، والذى كان يؤدى الى طابع غير شخصى للأفلام ، فان هناك على الأقل أربعة من المخرجين الذين عملوا فى أمريكا خلال الثلاثينيات ، يعتبرون من أهم السينمائيين فى فترة السينما

الناطقة ، وهم جوزيف فون ستيرنبرج ، جون فورد ، هوارد هوكس ، وألفريد هيتشكوك ٠

جوزيف فون ستيرنبرج

ولد جوزيف فون ستيرنبرج (١٨٩٤ ــ ١٩٦٩) فى فيينا باسم يوناس شتيرن ، وبدأ حياته الفنية فى الولايات المتحدة خــلال الحرب العالمية الأولى كمخرج لأفلام التدريب والتعليم لسلاح الاشارة ، كما عمل مساعدا تقنيا ، واشترك فى كتابة السيناريوهات والتصوير فى العديد من الأفلام الأمريكية والانجليزية ، قبل أن يخرج **أول أفلامه « الباحثون عن الخلاص »** (١٩٢٥) ، الذى أنتجه أيضا بشكل مستقل ، وهو الفيلم الذى **يعتمد على مبادىء أفلام « مسرح الغرفة » الألمانية** ، بالاضافة الى تأثره الواضح **بالنزعة الطبيعية النفسية** عند فون ستروهايم ، الذى تم تسليم فيلمه « مارش الزفاف » (١٩٢٨) الى فون ستيرنبرج فى فترة لاحقة لاعادة توليفه لشركة باراماونت ٠ يدور فيلم « الباحثون عن الخلاص » حول حكاية رمزية عن الحياة الدنيا فى بيوت الطين فى مدينة سان بدرو ، والذى تم تصويره فى مواقع حقيقية خلال ثلاثة أسابيع ، وبميزانيــة شديدة الضآلة لا تتجاوز أربعة آلاف وخمسمائة دولار ، وبعد توزيع الفيلم بواسطة « الفنانون المتحدون » ، بزغ فون ستيرنبرج كنجم مخرج جديد فى هوليوود ٠

وبعد عدة محاولات غير ناجحة فى أفــلام مع شارلى شــابلن مثل « النورس » (١٩٢٧) ، وأفلام لشركة « م ٠ ج ٠ م » مثل « مرتكب الخطيئة الأنيق » (١٩٢٦) ، ذهب فون ستيرنبرج فى عام ١٩٢٧ ليعمل لدى شركة باراماونت ، ليقدم فى نفس العام فيلم « **العالم السفلى** » ، الذى يعتبر **أول فيلم عصابات معاصر** ، على الرغم من أن **النزعة الواقعية كانت تختفى وراء شاعرية الأسلوب البصرى المبهر ، الذى سوف يصبح العلامة المميزة لأسلوب فون ستيرنبرج** ٠ ويدور الفيلم حول فكرة قصصية معاصرة كتبها بن هيشت (١٨٩٤ ــ ١٩٦٤) ، ليتم تصويره على نحو شـــديد الابهار ، مما جعل الفيلم ينال نجاحا عالميا سريعا ، كما ترك تأثيرا كبيرا على مخرجين أوروبيين مثل جاك بريفير ، مارسيل كارنيه ، جوليان دوفيفييه (والذين سوف نتناول أعمالهم فى الفصل التاسع) ، وذلك لأن الفيلم كان يقدم **رجل العصابات كنموذج للبطل المضاد فى الحياة المعاصرة** ٠ (ومن الجدير بالذكر أن بن هيشت كان صحفيا وكاتبا مسرحيا ، اشترك خلال الثلاثينيات مع تشارلز ماك آرثر فى كتابة بعض من أفلام هوليوود

آنذاك ، والتى تتضمن اقتباس مسرحيتهما الناجحة « صفحة الغلاف » (١٩٣١) ثم « الوجه ذو الندبة » (١٩٣٢) - سيناريو هيشت وحده - ثم « القرن العشرون » (١٩٦٤) ، « سكير وغنى » (١٩٣٦) ، « لا شىء مقدس » (١٩٣٧) ، « مرتفعات ويذرينج » (١٩٣٧) ، لينتقل بعدها هيشت خلال الأربعينيات للعمل مع هيتشكوك فى أفلام مثل « المسحور » (١٩٤٥)، « سيىء السمعة » (١٩٤٦)، بالاضافة الى العمل مع العديد من المخرجين خلال الخمسينيات والستينيات • وفى الحقيقة أن المخرج هوارد هوكس قام بالاشتراك مع هيشت فى كتابة سيناريو « العالم السفلى » دون أن يتم ذكر اسمه فى عناوين الفيلم) •

وكان نجاح « العالم السفلى » كبيرا ، مما جعل فون ستيرنبرج وكل من اشترك فى الفيلم من النجوم المشهورين • وبعد أن قام فون ستيرنبرج باخراج فيلم « **الأمر الأخير** » (١٩٢٨) من بطولة اميل جاننجس فى فيلم ميلودرامى جماهيرى عن الثورة الروسية ، عاد المخرج مرة أخرى الى عالم « مسرح الغرفــة » مع فيلم « **أرصفة الميناء فى نيويورك** » ، الذى تدور حكايته الكئيبة المتأملة حول لقاء بين عامل الوقود فى سفينته وعاهرة على أرصـــفة المينـــاء فى نيويورك ، وهو الفيلم الذى أظهر براعة فون ستيرنبرج الكبيرة فى **تكوين الصورة والكادرات** ، خاصة وأن الفيلم تم انتـــاجه وتصـــويره داخل الاستوديو ، لكن المخرج **استطاع من خلال « الميزانسين » ذى الأبعاد البصرية المعقدة أن يخلق جوا يشبه الحلم يستدعى الى الذهن فيلم جريفيث « براعم متكسرة »** (١٩١٩) ، وهو نفس الجو الذى تجسد على الشاشة مرة أخرى بعد عقد كامل فى فيلم كارنيه وبريفير « ميناء الظلال » (١٩٣٨) •

عايش فون ستيرنبرج فترة التحول للصوت بفيلمه الدرامى الواقعى عن عالم العصابات والسجن « **الصاعقة** » (١٩٢٩) ، وفى نفس العــام استدعاه اريك بومر الى ألمانيــا ، ليقـــوم لدى شركة أوفا باخراج أول أفلام اميل جاننجس الناطقة ، والمقتبس عن رواية هاينريش مان ، « البرفيسور أونرات » (وهذا الاسم يعنى قاذورات أو زبالة بالألمانية) ، ليصبح هذا الفيلم أول الأفلام الكلاسيكية فى عصر السينما الناطقة فى ألمانيا ، وهو فيلم « **الملاك الأزرق** » الذى قام فون ستيرنبرج بنفسه باعداد السيناريو له ، ويدور بشكل عميق حول **موضوع السيطرة الجنسية التى يقع فيها معلم من الطبقة الوسطى فى منتصف عمره - وقد لعب الدور جاننجس - ليصبح مستعبدا لمغنية كباريه شهوانية تدعى لولا - لولا ، والتى لعبت دورها مارلين ديتريتش** ، التى كانت آنذاك ممثلة مسرحية

وسينمائية تعمل لدى شركة أوفا ، ليقع اختيار فون ستيرنبرج عليها لهذا الدور الذى حملها الى عالم النجومية فى أمريكا • ويتميز فيلم « الملاك الأزرق » **باستخدامه المبدع للصوت ، وبقدرته الفائقة فى الايحاء بالجو المبتذل لحياة الكباريه** ، وهو ما يظهر تأثره الكبير بتقاليد « مسرح الغرفة » • لكنه أيضا الفيلم الذى بدأ فيه فون ستيرنبرج لأول مرة اهتمامه الذى استمر طوال حياته بالصراع مع **مشكلة « المكان الميت » ، وهى المساحة أو الفراغ الذى يفصل بين الكاميرا والموضوع الذى تصوره ، أو بين موضوع التصوير وخلفية الكادر** • (فى البداية ، حاول المخرج فى هذا الفيلم أن يشغل هذه المساحة أو الفراغ بالعديد من الستائر والشباك والملصقات والأقنعة ، بل أيضا بقطع الكرتون الصغيرة المدلاة من السقف ، ولكنه فى أفلامه التالية اكتشف أنه تمكن أن يحقق ذلك فقط من خلال زيادة كثافة المساحة الفارغة باستخدام مرشحات الكاميرا ، وأدوات توزيع الضوء ، وذلك من أجل تحقيق تدرج ضـوئى يتلاءم مع احســاسه بضرورة ملء الشاشة كما يريد • وفى الحقيقة ان **مشكلة « المكان الميت » تعبر عن اهتمام فون ستيرنبرج بضرورة احتشاد الكادر بعناصر بصرية، وهو بذلك لا يضع فى حسابه أن الفراغ نفسه يمكن أن يعتبر احد هذه العناصر ، لذلك كان يريد أن يملأ كل المســاحات الخالية فى الكادر أو أن يقوم باستخدام الضوء ودرجاته المتعددة لكى تشغل هذه المســاحة**) • ويجب ألا ننسى فضل المصور السينمائى جونتر ريتاو (١٨٩٣ ــ ١٩٧١) فى تحقيق صورة ينتشر فيها الضوء على نحو ناعم ، دون أن يضحى بعمق المجال من خلال استخدام ما يسمى بعدسة « عين ثور روشر » وهى عدسة معدلة ذات بؤرة ناعمة أعطاها له المصور الأمريكى تشارلز روشر (١٨٨٥ ــ ١٩٧٤) خلال عمله مستشارا لتصوير فيلم « فاوست » (١٩٢٦) من اخراج مورناو ولحساب شركة أوفا •

وعلى الرغم من أن الدكتور ألفريد هوجنبرج ، رئيس شركة أوفا ، ذا النزعة اليمينية ، أدان الفيلم على أنه **هجوم ضد البورجوازية الألمانية** ــ وقد كان كذلك بالفعل ــ فان « الملاك الأزرق » حقق نجاحا عالميا سريعا وهائلا • وقد عاد فون ستيرنبرج مع ديتريتش الى الولايات المتحدة فى عام ١٩٣٠ ، لكى يبدآ سلسلة من ستة أفلام لشركة باراماونت ، وهى الأفلام التى حملتها الى مصاف أكثر نجمات هوليوود سحرا وبهاء ، فى نفس الوقت الذى كانت سببا فى تدمير حياة فون ستيرنبرج الفنية • كان أول هذه الأفلام هو الفيلم النــاجح « **مراكش** » (١٩٣٠) ، الذى يدور حول قصة عاطفية بين مغنية كباريه أوربية ، وضابط أجنبى فى شمال أفريقيا والذى كتبه جول فورتمان (١٨٨٠ ــ ١٩٦٠) ، وقام

بتصـــويره لى جارميز ، وصمم ديكوراته هانز دريبيه ۰ وقد قدم فيلم « مراكش » **شخصية ديتريتش بكل سحرها واغرائهـا الذى يجمع بين الأنوثة والقوة** ، كما كان واحدا من أهم الأفلام فى بدايات السـينما الأمريكية الناطقـة ۰ وعند عرض الفيـلم كان سيرجى ايزنشتين يزور هوليوود ، ليبعث برقية الى فون ستيرنبرج يقول فيها : « من بين كل أفلامك العظيمة ، فان « مراكش » أكثرها جمالا » ۰ كان الفيلم التالى هو فيلم « **ملوث السمعة** » (١٩٣١) الذى يدور حول عالم الجاسوسية بشكل تهكمى ، ويدور فى فيينا ما قبل الحرب ، لكنه كان فيلما يفتقد للروح والاحساس ، ليقدم بعده فون ستيرنبرج **اقتباسـا لفيلم قليل التكاليف عن رواية** « **مأسـاة أمريكية** » (١٩٣١) من تأليف تيودور ديريزيه ، وهو المشروع الذى كان من المفترض أن يقوم به ايزنشتين ، والذى تم اقصاؤه بعد أن تبين للمسئولين التنفيذيين فى الاستوديو أنه سـوف يكون فيلما « سياسيا » أكثر من اللازم ۰ وبالفعل قام فون ستيرنبرج **بتحويل الرواية العظيمة ذات النزعة النقدية الاجتماعيـة الى حدوتة حول الهوس الحسى** ، وهو ما أثار استياء واستنكار المؤلف الى درجة كبيرة ۰ (قامت شركة باراماونت باعادة اخراج الفيلم عام ١٩٥١ باسم « مكان تحت الشمس » للمخرج جورج ستيفنس ۰ وعلى الرغم من أن هذا الفيلم كان أكثر اقترابا من مأساة الاحساس بالحصار الذى توحى به الرواية ، فان الفيلم اتسم بالنزعة الرومانتيكية الشهوانية ــ التى جعلته يكسب ست جوائز أوسكار ــ وربما كان سوف يثير حنق المؤلف أكثر مما أثاره فيلم فون ستيرنبرج ، لكن المؤلف ديريزيه كان قد توفى عام ١٩٤٥) ۰ ولقد بلغت شهرة فون ستيرنبرج آنذاك درجة كبيرة جعلت اسمه يوضع جنبا الى جنب مع عناوين أفلامه ــ وهو ما كان يحدث نادرا فى أمريكا فى تلك الفترة ــ كما أن الكثيرين كانوا يعتبرونه فى مصاف ايزنشتين كواحد من أبرز مخرجى العصر ۰

ولقد دخل فون ستيرنبرج أكثر فتراته الابداعية خصبا وثراء مع فيلم « **قطار شنغهاى السريع** » (١٩٣٢) والذى كتبه فورتمان ، حتى ان **بعض النقاد أطلق عليه** « **سينما الباروك الراقية** » ۰ وبالفعل كان واحدا **من أكثر أفلامه غنى فى جوانبه البصرية** ، أكثر من أى فيلم آخر لهذا المخرج ۰ ويتناول الفيلم العلاقات المتداخلة بين مجموعة من المسافرين فى القطار السريع الذى يصل بين بكين وشنجهاى ، لكن القطار يتم اختطافه عن طريق قائد عسكرى متمرد ، وتتركز الأحداث حول العاهرة الجميلة « ليلى فتاة شنجهاى » (ديتريتش) وعشيقها السابق ، وضابط بريطانى يتسم بقدر كبير من الهدوء ، لعب دوره كليف بروك ۰ ولأن الفيلم فى

جوهره ليس الا **ميلودراما عن الخداع والرغبة** ، فان من الممكن للديكور أن يصبح موضوعا أساسيا فى حد ذاته ، وقد اشترك فى الفيلم المصور لى جارميز بتصويره المتسم بالظلال ذات الطابع السحرى الغامض ، ومصور الديكور هانز دربيه بثراء وابهار ديكوراته ، ومصمم الأزياء ترافيس دانتون بأزيائه شديدة الغرابة ، ليصنع فون ستيرنبرج من ذلك كله نوعا من « **الصين الأسطورية التى لا وجود لها فى الواقع** » ، حيث تستحوذ عليه فكرة **ملء** « **المساحة الميتة** » ، **فلا يترك أية مساحة فى الكادر تخلو من الحركة أو الاثارة** • ومنذ المشهد الافتتاحى تظهر براعته ، وفيه يترك القطار محطة بكين التى يسودها الاضطراب والفوضى وتغطيها الأعلام من كل جانب ، وكذلك أيضا فى مشهد المقابلة الشاعرية بين ديتريتش وبروك فى مطعم القطار ، وأيضا فى اللقطات المتحركة فوق قضبان والتى تستمر لفترات زمنية طويلة تتحرك فيها الكاميرا عبر ممرات القطار ــ وقد تم بناء ذلك كله فى الاستوديو ــ وهو ما يعطى جرعة كبيرة من الاحساس البصرى قد لا نجدها الا فى أفلام التعبيرية الألمانية أو فى أفلام ايزنشتين الأخيرة •

كان فيلم فون ستيرنبرج الثانى لديتريتش هو « **فينوس الشقراء** » (١٩٣٢) الذى يتميز بنوع من الغرابة ، **فهو مرة أخرى يؤكد براعة المخرج الأسلوبية فى الجوانب البصرية ، وان ظلت حبكة الفيلم تتسم بالضعف** ، والتى تدور حول الحياة البائسة ــ مرة أخرى ــ لمغنية كباريه جميلة (تقوم ديتريتش بأداء نمرة « هـوت فـوودوو » ــ أو التعويذة الحارة ــ وهى التى تحتوى على أكثر تنويعات رمز « الجميلة والوحش » اثارة فى تاريخ الثقافة المعاصرة ، فهى تظهر فى البداية على المسرح فى اهاب الغوريللا المزمجرة ، لتخلع ملابسها ببطء قطعة وراء قطعة ، لكى تظهر جمالها الأشقر الفاتن وهى تلبس ثوبا من الريش الموشى بالترتر) • يأتى بعد ذلك فيلم « **الامبراطورة القرمزية** » (١٩٣٤) ، وهو الفيلم الخيالى الجميل الذى يعتمد على « **فقرات من اليوميات الخاصة لكاترين العظمى** » • **ولقد** استطاع هذا الفيلم أن يعيد خلق روسيا القرن الثامن عشر بقدر زائد عن الحد من الشاعرية ، كتلك التى نراها فى « قطار شنجهاى السريع » الذى يحاول تصوير الصين المعاصرة ، لكن « الامبراطورة القرمزية » كان **يتسم بقدر أكبر من الاسراف البصرى المبالغ فيه ، فهو** يستخدم التماثيل الضخمة بشعة الوجه للمثال السويسرى بيتر بالبوش ، بالاضافة الى الأيقونات واللوحات البيزنطية للمصور الألمانى ريتشارد كولروز ، والأزياء شديدة العظمة والفخامة لترافيس دانتون ، وأكثر ديكورات هانز دربيه اسرافا وابهارا ، لينتهى الفيلم الى نوع من

تمجيد النجمة ديتريتش كرمز طاغ للسيطرة الجنسية والانحلال الأخلاقي . ومن المعتقد أن العظمة الأوبرالية وضخامة الديكور لهذا الفيلم قد تركا تأثيرا على الديكور المشابه فى **فيلمي ايزنشتين « ايفان الرهيب »** الجزء الأول (١٩٤٥) والجزء الثانى (١٩٤٦) . وبسبب النفقات الهائلة فى مرحلة الانتاج ، ثم الفشل التجارى للفيلم (لقد كان هذا متوقعا خلال السنة التى كان فيها أهم الأفلام هو الفانتازيا الهروبية المتفائلة « حدث ذات ليلة » لفرانك كابرا) ، فقد فقد المخرج موقعه المفضل لدى باراماونت على نحو مفاجيء ، ليكون **آخر أفلامه مع ديتريتش لهذه الشركة** ـ وهو أيضا الفيلم الذى أنهى بالفعل حياته العملية ـ وهو فيلم « **الشيطان امرأة** » (١٩٣٥) والذى يعتمد على رواية « امرأة ودمية » (١٨٩٨) للروائى الفرنسى ذى النزعة الرمزية بيير لوى (وهى الرواية التى أعيد انتاجها فى وسائط مختلفة مثل « أوبرا كونشيتا » (١٩١١) لريكاردو زاندونى ، وأوبريت « فراسكيتا » (١٩٢٢) لفرانز ليهار ، والفيلمين الفرنسيين « المرأة مثل الشيطان » (١٩٥٨) لجوليا دوفيفييه ، و « هذا الشيء الغامض من الرغبة » (١٩٧٧) من اخراج لوى بونويل ، والذى سوف نتناوله فى فصل لاحق) . **ويحكى الفيلم قصة تكررت كثيرا فى عالم ستيرنبرج ، عن رجل فى منتصف العمر ـ هذه المرة من أبناء الأرستقراطية المنتمية للحرس الوطنى الاسبانى عند نهاية القرن التاسع عشر ـ والذى تسيطر عليه امرأة لعوب وتمارس عليه الاهانة .** وان عديدا من النقاد **يعتقدون أن هذا الفيلم هو أجمل أفلامه على الاطلاق** ، كما أنه كان الفيلم الوحيد الذى تم ذكر اسم فون ستيرنبرج فى عناوينه كمصور أيضا (مع لوسيان بالار) ، وذلك على الرغم من أنه كان يقوم فى كل أفلامه السابقة بالاشراف على التصوير والاضاءة . وفى هذا الفيلم استطاع أن يحقق **أقصى ما يمكن فى محاولته أن يجعل الكادر السينمائى ذا البعدين يبدو وكأنه ذو ثلاثة أبعاد ، بملء « الفراغ الميت » بقطع الديكور ودرجات الضوء .**

وللأسف ، قامت شركة باراماونت بعد فترة قصيرة من بداية عرض فيلم « الشيطان امرأة » بالتوقف عن عرضه ، بسبب احتجاجات الحكومة الأسبانية بأن الفيلم يهين الجيش الأسبانى ، لذلك لم تعد الحياة للفيلم مرة أخرى الا بعد الحرب العالمية الثانية . لقد تزامن ذلك كله مع رحيل ب. ب. شولبرج (١٨٩٢ ـ ١٩٥٧) من موقعه كمدير انتاج فى باراماونت للعمل لدى كولومبيا ، وكان الرجل متعاطفا مع فون ستيرنبرج ، ليحل محله ارنست لوبيتش الذى كان يكن كراهية شخصية وعداء مهينا تجاه فون ستيرنبرج . وكانت تلك هى نهاية المخرج الذى وصل الى الدمار ، برفضه لأن يقدم تنازلات لنظام الاستوديو ، وبسبب أسلوبه الخاص والشخصى المسرف فى الصراحة ، لذلك تم الغاء عقده ليذهب بعدها كل من

فون ستيرنبرج وديتريتش فى طريق مختلف • فقد قام لدى شركة كولومبيا بقضاء فترة بائسة ، أخرج فيها فيلما مترهلا عن رواية « **الجريمة والعقاب** » (١٩٣٥) ، وفيلما سخيفا من بطولة جريس مور يدعى « **الملك يرحل** » (١٩٣٦) ، ليذهب بعدها الى لندن حيث أخرج فيلما ملحميا عن رواية روبرت جريفز « أنا كلاوديوس » لحساب شركة الكسندر كوردا • لكن الاختيار غير الموفق للنجوم قد أدى الى عدم اكتمال واتمام الفيلم ماليا وجماليا على الرغم من أن اللقطات التى وصلتنا منه فى الفيلم التسجيلى التليفزيونى لشركة بى • بى • سى « الملحمة التى لم تتحقق أبدا » (١٩٦٦) قد أكدت عبقرية فون ستيرنبرج فى التصوير السينمائى • وعند عودته الى أمريكا ، قام باخراج فيلم بوليسى متواضع لشركة « م• ج• م• » • هو فيلم « **سيرجنت مادين** » (١٩٣٩) ، كما أنتج على نحو مستقل فيلمه « **ايماءة شنجهاى** » (١٩٤١) وهو محاولة ذات نزعة باروكية لاعادة احياء الأسلوب الحسى لأفلام ديتريتش لدى باراماونت ، ولكن هذه المرة من خلال مواصفات الأربعينيات ، ليقوم بعدها بصنع فيلم تسجيلى قصير وجميل عن قيم الثقافة الأمريكية لحساب مكتب المعلومات الحربية (وهو ما سنرد تفصيله لاحقا) ، وكان ذلك هو فيلم « **المدينة ١٩٤٤** » ، ليدخل بعدها فى مشروعات عديدة مجهضة فى أواخر الأربعينيات ، ويوقع عقدا غير موفق لاخراج فيلمين لشركة « آر • كيه • أو » ، هما « **ملاح الطائرة النفاثة** » (١٩٥١) ، الذى لم يعرض الا فى عام (٩١٥٧) ، بعد اعادة تصوير بعض اللقطات بواسطة جول فورتمان وهوارد هيوز ، ثم فيلم « **ماكاو** » (١٩٥٢) أيضا مع اعادة تصوير بعض اللقطات بواسطة نيكولاس راى ، لينهى فون ستيرنبرج حياته الفنية بالفيلم اليابانى الأمريكى المشترك « **أسطورة أناتاهان** » (١٩٥٣) ، وهو فيلم غير عادى لأنه الفيلم الوحيد الذى امتلك فيه المخرج السيطرة الفنية الكاملة • وهو يحكى قصة التوتر بين اثنى عشر بحارا يابانيا تحطمت سفينتهم ، ليعيشوا فى جزيرة منعزلة مليئة بالأدغال فى المحيط الهادى ، حيث توجد معهم أيضا امرأة وعشيقها ، لكى تبدو المرأة فى هذا الفيلم وكأنها التنويع الآسيوى على غانيات ستيرنبرج التقليديات ، لكنها هذه المرة تسكن فى جزيرة مرجانية • قام ستيرنبرج وحده بالانتاج والاخراج والتصوير وتصميم الديكور وكتابة السيناريو ، كما كان صوته يعلق على الأحداث من خارج الكادر • وقد تم تصوير الفيلم بالأبيض والأسود فى أدغال صناعية متقنة ، ومسرفة فى ابهارها داخل استوديو مجهز بالصوت فى كيوتو • ولعل من الواضح تماما مع هذا الفيلم الأخير أن فون ستيرنبرج كان يمتلك أدواته السينمائية عندما يعمل فقط داخل الاستوديو ، فقد كانت هناك على بعد خطوات منه الأدغال الحقيقية •

ولقد أثار المخرج والمنتج التسجيلي البريطاني جون جريرسون بعض الانتقادات لأسلوب فون ستيرنبرج المسرف في ابهاره البصري ، حين قال في احدى مقابلاته الصحفية :« عندما يموت جانب المخرج فيه ، فانه لن يبقى منه الا المصور الفوتوغرافي » • (ولقد كان فون ستيرنبرج بالفعل مصورا فوتوغرافيا ، فقد بدأ حياته بالتصوير وظل يحتفظ طوال حياته الفنية بعضويته للجمعية الأمريكية للمصورين السينمائيين) • وربما كان فون ستيرنبرج يعتبر هذا النقد نوعا من المديح ، فقد **كانت الصورة بالنسبة اليه هي الوسيط الحقيقي في الفن السينمائي** ، ولأنه كان متأثرا تأثرا عميقا بالفن التشكيلي فان أفلامه العظيمة تتألف من نوع من **التصـــوير والتلوين باستخدام الضوء** • ولن يكون مفيدا الاصرار على أن حبكة أفلامه تتميز بالتفاهة والخفة ، لأن فون ستيرنبرج **لم يكن يحاول أن يخلق سينما روائية** ، بل انه كان يشعر باحتقار التقاليد الأمريكية في الفيلم الروائي كما جسدتها أفلام جريفيث ، اينس ، ودى ميل ، لكن الأمر كان على العكس تماما ، فان **انجاز فون ستيرنبرج العظيم أنه استطاع « داخل » السينما الروائية الأمريكية أن يخلق سينما توحي بالجو العام والمزاج العاطفي ، والتي تعتمد على الأساليب الأوربية في حركة الكاميرا وتكوين الكادرات والاضاءة ، بالاضافة لرؤيته شديدة الخصوصية للرغبة والألم عند البشر • لقد كانت السينما التي صنعها هي سينما الغرابة والشهوانية والانحطاط الثقافي ، لكنها كانت أيضا تجسد جمالا حسيا مذهلا متفردا في تاريخ السينما والفن المعاصر على السواء •**

جون فورد

ولد جون فورد (١٨٩٥ ــ ١٩٧٣) باسم شون الويسوس أوفيني ، وقد بدأ مثل فون ستيرنبرج حياته العملية خلال فترة السينما الصامتة ، لكن فرقا هائلا يفصل بين هذين المخرجين ، فعلى حين كان فون ستيرنبرج يشعر بالاحتقار تجاه كل من السينما الروائية الأمريكية والقيم الأمريكية ، فقد كان فورد نصيرا مخلصا ووفيا لكليهما • وبينما اقتصر اسهام فون ستيرنبرج في السينما على مجموعة قليلة ومتميزة من الأفلام ذات الطابع المثير للاستغراب ، صنعها بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٣٥ ، فان فورد أخرج ما يزيد على ١٢٥ فيلمــا في حياته الفنية التي امتدت منذ عام ١٩١٧ وحتى ١٩٧٠ ، وكانت أغلب أفلامه من النوع الجماهيري والتجاري الذي يتلاءم مع نظام الاستوديو الصارم •

ذهب جون فورد الى هوليوود للمرة الأولى في عام ١٩١٤ ليعمل في تزويد الأفــلام بالاكسســوار مع شقيقه الأكبر فرانسيس (١٨٨١ ــ

١٩٥٣) ، والذى كان يعمل كمخرج متعاقد مع شركة يونيفرسال • وفى البداية استطاع جون فورد ـ تحت اسم جاك فورد ـ أن يعمل فيما بين ١٩١٧ و ١٩٢١ لدى يونيفرسال كمخرج لأفلام ذات ميزانية منخفضة من نوع الويسترن أو المغامرات ، وتتضمن ٢٥ فيلما مع النجم السابق فى السينما الصامتة هارى كارى (١٨٧٨ ـ ١٩٤٧) ، والتى لم يصلنا منها الا فيلم واحد هو « **اطلاق النار المنصل** » (١٩١٧) • ثم ذهب ليعمل لدى فوكس فى عام ١٩٢٢ ، حيث اكتسب شهرة بفضل أسلوبه الخاص الذى ظهر فى فيلم « **الحصان الحديدى** » (١٩٢٤) ، وهو ملحمة عن بناء أول خط حديدى يربط القارة كلها ، ليحقق الفيلم نجاحا هائلا لم ينله فيلمه التالى « **ثلاثة رجال أشرار** » (١٩٢٦) ، الذى يدور حول دراما عاصفة عن جنون امتلاك الأرض فى داكوتا • وفى عام ١٩٢٧ ، يقع فورد **تحت تأثير فيلم « الشروق » لمورناو** ، الذى أنتجته شركة فوكس ، ليصنع سلسلة من الأفلام ـ « **الأم ماشرى** » ، « **أربعة أبناء** » ، « **بيت الجلاد** » ، وكلها فى عام ١٩٢٨ ـ وهى **الأفلام المتخمة بالديكور التعبيرى ومؤثرات الاضـاءة المتكلفة ، وحركات الكاميرا المصطنعة فى محاولة لتقليد المخرج الألمانى العظيم** • كما بدا أيضا تأثير مورناو الذى **يجمع بين الواقعية والتعبيرية فى آن واحد** واضحا فى أول أفلام فورد الناطقة «**الحارس الأسود**» (١٩٢٩) ، الذى وصفه أحد النقاد بأنه « **دراما تحاكى موسيقى فاجنر** » ، أما فيلم « **رجال بلا نساء** » (١٩٣٠) ـ وهو الفيلم الذى فقدت نسخته ـ فقد كان أول أفـلام فورد الناطقة المهمة ، والذى يدور حول دراما فى غواصة ، حيث ينبغى على واحد من الرجال أن يضحى بحياته من أجل انقاذ بقية زملائه ، وقد استخدم فورد غواصة حقيقية ، كما أنه أخذ الكاميرا تحت الماء بوضعها فى صندوق زجاجى • وكانت تلك هى بعض تقنيات فورد الابداعية • (فى الحقيقة كانت شركة فوكس من أوائل الشركات التى عملت فى مجال الصوت ، وقد سبق لفورد اخراج أول فيلم درامى ناطق للشركة « حلاق نابليون » (١٩٢٨) وهو الفيلم المفقود حاليا ، بالاضافة لاستخدام أول أغنية تصاحب شريط الصورة فى فيلم « الأم ماشرى » ، وهو الفيلم الذى عرض بمصاحبة موسيقية ومؤثرات صوتية مثل فيلم « أربعة أبناء ») •

ولقد كان فيلم « رجال بلا نساء » هو بداية التعاون الطويل والمثمر مع كاتب السيناريو دادلى نيكولز (١٨٩٥ ـ ١٩٦٠) ، (الذى كان من أهم كتاب السيناريو فى الثلاثينيات والأربعينيات ، والذى لم يعمل فقط مع فورد ، ولكنه كتب أيضا أفلاما مهمة مثل « تربية طفل » (١٩٣٨) لهوارد هوكس ، « سلاح الجو » (١٩٤٣) لنفس المخرج ، و « مطاردة

رجل » (١٩٤١) و « الشارع القرمزى » (١٩٤٥) لفريتز لانـــج ، و « المستنقع » (١٩٤١) ،و « هذه الأرض أرضى » (١٩٤٣) لجان رينوار) . كما كان فيلم « رجال بلا نساء » هو أيضا بداية عمل فورد مع المصور السينمائى جوزيف أوجست (١٨٩٠ ــ ١٩٤٧) فى العديد من الأفلام الناجحة . ومن بين الأفلام المهمة الأخرى التى أخرجها فورد فى بداية عصر السينما الناطقة فيلم « **صانع السهام** » (١٩٣١) والمقتبس عن رواية سنكلير لويس ، والذى نال نجاحا نقديا وجماهيريا كبيرا ، وتم انتاجه على يد صامويل جولدوين لحساب « الفنانون المتحدون » ، وفيلم « البريد الجوى » (١٩٣٢) الذى يحاكى أسلوب مورناو ، وأنتجته يونيفرسال ، وقام بتصويره مصور مورناو المفضل كارل فرويند ، بالاضافة الى **ثلاثية** « **أمريكانا** » التى أنتجتها فوكس للنجم الكوميدى ويل روجرز (١٨٧٩ ــ ١٩٣٥) ، و « **دكتور بول** » (١٩٣٣) ، و « **القاضى الكاهن** » (١٩٣٤) ، و « **القارب البخارى عند منحنى النهر** » (١٩٣٥) ، والفيلم الذى يدور عن مغامرات الصحراء وأنتجته شركة « آر . كيه . أو . » باسم « **الدورية المفقودة** » (١٩٣٤) . لكن فورد لم يحقق أهمية كبيرة كمخرج حتى أخرج فيلم « **المرشد** » (١٩٣٥) الذى كان **أول نجاحاته النقدية الكبيرة** ، والذى تم انتاجه على عجل ، وبنفقات قليلة لشركة « آر . كيه . أو . » ، وهو الفيلم المقتبس عن الرواية المكتوبة عام ١٩٢٥ من تأليــف ليـام أوفلاهارتى ، فقـام بكتـابة السـيناريو دادلى نيكولز ، وقام بتصميم الديكورات على نحو عبقرى ــ وان يكن قليل التكاليف ــ فان نيست بولجليز ، وهو الفيلم الذى يحكى **قصة مثقلة بالرموز عن وحش بشرى جاهل ، يخون زميله فى الجيش الجمهورى الأيرلندى لحساب البريطانيين من أجل المال ، خلال التمرد الأيرلندى عام ١٩٢٢ ، ليعيش « المرشد » الخائن حالة من العذاب النفسى الى أن تقتله المنظمة فى النهاية عقابا له . ولقد قام جوزيف أوجست بتصوير الفيلم على نحو تاملى وقاتم يستدعى الى الذهن التعبيرية الألمانية الكلاسيكية وأفـــلام مسرح الغرفة ، فقد تم استخدام** « **الكاميرا الذاتية** » فى مشاهد كثيرة لتصوير حالة « المرشد » النفسية وهو يعانى العذاب ، مثلما نراه عندما يقبض بيديه على ملصق اعلانى لطلب القبض على صديقه الذى خانه ، لكنه يبدو بعد ذلك وكأنه يجرى فى شوارع دبلن الضبابية كما لو كان الملصق يطارده تعبيرا عن احساسه العميق بالذنب ، وعلى الرغم من أن فيلم « المرشد » يبدو اليوم أقل سحرا ، الا أنه أصبح واحدا من أهم أفلام ذلك العقد ، ليكسب باجماع الآراء جائزة نقاد نيويورك كأفضل فيلم فى ذلك العام ، بالاضافة الى أربع جوائز أوسكار لفورد كأفضل اخراج ، وفيكتور ماكلاجلن كأفضل ممثل فى دور البطولة ، ودادلى نيكولز كأفضل كتابة (سيناريو) ، وماكس

شتاينر كأفضل نص موسيقى ٠ (وقد رفض نيكولز الجائزة ليصبح أول شخص يفعل هذا الأمر ٠ كما أن نيكولز وفورد لم يحضرا حفل توزيع الجوائز عام ١٩٣٦ ، لاظهار تضامنهما مع النقابات السينمائية المختلفة التى كانت تعيش آنذاك فى نزاعات عمالية مع المنتجين ، الذين يشكلون أهم أعضاء الأكاديمية التى تمنح جوائز الأوسكار ٠ وفى الحقيقة أن **« أكاديمية فنــون وعلوم الســـــينما » كانت قد تأسست فى عام ١٩٢٧** بواسطة لويس ٠ ب ٠ ماير وبعض رجال صناعة السينما البارزين مثل سيسيل ب ٠ دى ميل ، دوجلاس فيربانكس ، وماري بيكفورد ، وذلك بصفتهم منتجين ٠ **لتعلن الأكاديمية عن أهدافها فى المساهمة فى تطوير المعايير التقنية والثقافية والتعليمية للأفلام ، لكن هدفها الحقيقى ـ والذى لم تنجح فى النهاية فى انجازه ـ كان محاربة نزعة انشاء اتحادات ونقابات للعــاملين فى الصناعة** مثل المخرجين والفنيين والممثلين ، والذين كانوا يمارسون ضغوطا من أجل رفع أجورهم ، وتحسين ظروف عملهم ، حين أصبحت صناعة السينما واحدة من الصناعات الوطنية الكبرى ٠ لهذا قامت الأكاديمية فى عام ١٩٣٧ وإبان انتشار دعاية سلبية مضـــــادة لاتجاهاتها ، بالاعلان رسميا عن أنها **تقصى نفسها عن الموضوعات العمالية ،** لتركز كل جهودها على منح الجوائز السنوية للانجازات المهنية والبحوث التقنية ، وهو ما أدى بالفعل خلال ذلك العقد الى **تأسيس معايير عديدة داخل الصناعة وتقنياتها** ، بدءا من شكل كتابة السيناريو على الورق ، وطريقة استخدام العرض الخلفى أثناء التصوير ، وحتى تحقيق الاحساس بالظل من خلال اللون الأبيض فى الفيلم الخام « البانكروماتى » بالأبيض والأسود ٠ وقد بدأت عضوية الأكاديمية بستة وثلاثين عضوا ، ليصبحوا اليوم ٤١٢٠ عضوا ينتمون الى كل فروع الصناعة السينمائية ، ودورهم الرئيسى هو منح **الجوائز السنوية « الأوسكار »** للانجازات السينمائية المهمة خلال العام السابق ، **وفى الواقع العملى فان العلاقة ليست دقيقة بأية حال من الأحوال بين جوائز الأوسكار والبراعة السينمائية ، فالفوز بهذه الجوائز ليس أمرا أدبيا فحسب ، لكنه فى جوهره أمر ينعكس على المسائل المالية مثل الترويج لأفلام بعينها أو زيادة شهرة ونجومية من قاموا بصنعها ٠ وفى كل عام تقوم الشركات بشن حملات باهظة التكاليف** بدعم من مموليها الماليين للضغط والتأثير على أعضاء الأكاديمية ، لمنح أصواتهم فى اتجاه محدد يصب دائما فى تحقيق أرباح فى السوق ، وعلى سبيل المثال فقد قامت شركة يونيفرسال بعمل دعاية تكلفت ٣٠٠ ألف دولار للتأثير على أعضاء الأكاديمية واقناعهم بمزايا فيلم « صـــائد الغزلان » (١٩٧٨) لمايكل شيمينو ٠ بل ان هوليوود يمكن اعتبارها مجتمعا صغيرا مغلقا ، لذلك فان الأعضاء فى الأكاديمية يعرفون بعضهم

البعض لفترات طويلة من حياتهم ، وهو ما يجعل **منح الجوائز يتأثر عادة بالمشاعر الشخصية الايجابية والسلبية على السواء** ، وهناك دائما شعور بالتحيز الى **تقييم الجودة النقدية للأفلام من خلال ما سوف تعكسه من ارباح مالية على هوليوود** ، أى أن الامتياز الفنى عند أعضاء الأكاديمية لا ينبع من الموهبة الحقيقية وانما من قدرة هذه المواهب على النجاح فى تحقيق المكاسب للمنتجين . وباختصار ، فان من الخطأ اعتبار جوائز الأكاديمية علامة على تميز الأفلام وصانعيها وانما يمكن اعتبارها « علامة الجودة » التى تمنحها « المدينة ـ الشركة » لمنتجاتها وبضائعها . وهو ما يؤكد على الأقل أن هوليوود قادرة على تغيير صورتها على الدوام لكى تبقى مصنعا للأحلام الأمريكية) .

بعد نجاح فيلم « المرشد » ، حصل فورد على كثير من العروض ذات **التوجه الاجتماعى والتاريخى ، بعيدا عن أفلام الحركة التى اضطر لها فى الفترة السابقة** ، من هذه الأفلام « **سجين جزيرة سمك القرش** » (١٩٣٦) لشركة فوكس ، والذى يحكى عن قصة حقيقية لمصير دكتور صامويل الذى تم سجنه بزعم تقديمه العلاج لقاتل لنكولن . وكذلك فيلم « **مارى ملكة اسكتلندا** » (١٩٣٦) لشركة « آر . كيه . أو » ، الذى يتناول بذكاء مأساة سياسية اقتبسها نيكولز عن مسرحية ماكسويل أندرسون ، لكن فيلم نفس الشركة « **المحراث والنجوم** » (١٩٣٦) كان اقتباسا بليدا عن مسرحية المؤلف شون أوكيزى ، والتى تدور عن انتفاضة عيد الفصح فى عام ١٩١٦ ، عندما قامت جماعة صغيرة من قوات الجيش الجمهورى الايرلندى باحكام سيطرتها على مدينة دبلن ، وصدت هجوم الحامية العسكرية البريطانية الكبيرة لمدة ٢٤ ساعة . أما أكثر أفلام فورد خلال تلك الفترة تميزا وأكثرها نجاحا تجاريا أيضا ، فقد كان فيلم « **الاعصار** » (١٩٣٧) من انتاج صامويل جولدوين «والفنانون المتحدون» ، والذى يدور حول التجربة السادية لسجن أحد سكان جزر بحر الجنوب ، على يد حاكم أوربى قاس ، لينتهى الفيلم بعاصفة استوائية جامحة .

ولقد شهد عام (١٩٣٩) عرض **ثلاثة أفلام من أفضل وأجمل أفلام فورد** . ففى فيلم « **عربة السفر ذات الجياد** » الذى أنتجه والتر واجنر لحساب « الفنانون المتحدون » عاد فورد الى عالم **الويسترن** للمرة الأولى بعد ثلاثة عشر عاما ، ليقدم الفيلم الذى أعاد احياء هذا النمط ، وسوف يظل يحيا بفضل فورد للعشرين عاما التالية ، وكتب الفيلم دادلى نيكولز ، وقام بتصويره بيرت جلينون ، ويحكى قصة رحلة خطرة لسفر العربة داخل منطقة الهنود المعادية ، تحت حماية مجموعة من الخارجين

عن القانون ، جاءوا من كل مستويات **مجتمع الحدود الذى سوف يجسد دائما الموضوع الرئيسى عند فورد ، وهو التحولات التى تطرأ على الطبيعة الانسانية ، تحت ضغط الظروف القاسية** ، وتجرى أحداث القصة فى وادى مونيومنت فالى فى أريزونا ، بجوه المثير والمرعب ، وهو المكان الذى سوف يعود اليه فورد مرة بعد مرة فى أفلامه لكى يخلق شعورا **يوحى بالرمز لوحدة الانسان فى محيط برى غريب** • ولقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا ونقديا كبيرا وحصد الجوائز من جمعية نقاد نيويورك والأكاديمية على السواء ، كما كان هو الفيلم الذى جعل من جون وين (١٩٠٧ ــ ١٩٧٩) نجما مشهورا • وفى فوكس مرة أخرى قدم فورد فيلم « **مستر لنكولن الشاب** » ، والذى ما يزال يثير الاعجاب حتى اليوم ، لمزاياه الأسلوبية ، وهو الفيلم الذى يقدم معالجة محترمة ومتأملة وقاتمة لمسرحية ماكسويل أندرسون ، لينجح الفيلم فى تصوير قصة بدايات لنكولن كمحام فى مدينة صغيرة ، وصعوده حتى يصبح أسطورة قومية • أما آخر أفلام فورد فى عام (١٩٣٩) فقد كان « **الطبول عبر قبائل الموهوك** » ، والذى يتناول عنصرا جديدا من الماضى الأمريكى ، وقد كان **أول أفلام فورد الملونة** ، لذلك حقق سحرا بصريـا عميقا فى اعادة خلقه لعصر الثورة الأمريكية فى ولايـة نيويورك ، والذى تم تصويره فى مواقع طبيعية بغابات وجبال يوتاه • (كانت الخطة الأصلية للتصـوير هى استخدام وادى الموهوك ، ولكن الخطة تعدلت عندما تبين أن التصنيع كان قد دمر تماما السمات الأصلية للمكان الطبيعى) •

ولقد تفجرت طاقة فورد الابداعية فى تلك الأفلام ، واستمرت خلال الأربعينيات بأفلام مثل « **عناقيد الغضب** » (١٩٤٥) ، الذى يصل الى أن يكون **أهم أفلام هوليود خلال فترة الكساد** ، وقد اقتبسه نونالى جونسون (١٨٩٦ ــ ١٩٧٧) عن رواية جون شتاينبك التى تتناول حياة عائلة من الفلاحين الذين فقدوا أرضـهم ، ليهاجروا الى كاليفورنيـا عبر منطقة العواصف فى الجنوب الغربى خلال سنوات الكساد • **وعلى الرغم من أن الفيلم يميل الى النزعة العاطفية الزائدة فى تصـوير آلام عائلة جود ، فانه تميز بنسيجه التسجيلى الأخاذ للمناظر الخارجية** ، والذى تم تحقيقه من خلال التصوير الجميل وشديد الاحكام الذى قام به جريج تولاند • ولقد كان فيلم « عناقيد الغضب » مثله فى ذلك مثل « المرشد » و « عربة السفر ذات الجياد » فيلما متميزا مما جعله يفوز بجوائز نقاد نيويورك ، والأوسكار (على الرغم من أن فورد نفسه لم يكن يحب هذا الفيلم على نحو خاص) • ثم يأتى فيلماه اللذان يعتمدان على اقتباسات باهتة ، وهما « **رحلة العودة الطويلة الى الوطن** » (١٩٤٠) المقتبس عن مسرحية يوجين

أونيـــل ، و « **طريق التبغ** » (١٩٤٠) المقتبس عن ارسكين كولدويل (على الرغم من ذلك فقد تميز الفيلم الأول **باستخدام المصور تولاند للبؤرة العميقة ، وكان أول فيلم قبل « المواطن كين » (١٩٤١) ـ والذى صوره تولاند أيضـــا ـ يعتمد على الأســلوب البصرى بالتكوين فى العمق ،** وهو ما سوف نتناوله فى فصل لاحق) • ثم يقوم فورد باخراج آخر أفلامه التجارية لفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية : « **كم كان الوادى أخضر !** » (١٩٤١) والمقتبس عن رواية ريتشارد ليولين ، والذى يتسم بالرومانسية والحنين الى الماضى ، حيث تمت إقامة ديكورات قرية كاملة من ويلز داخل استوديوهات شركة « القرن العشرون ـ فوكس » ، تتناول قصته تفكك أسرة من ويلز تعمل بالمناجم ، والسياق الاجتماعى الذى تعيش فيه خلال نهاية القرن الماضى ، وقد نال الفيلم خمس جوائز أوسكار بينما كان المنافس القوى له فى نفس العام هو فيلم « المواطن كين » •

وخلال سنوات الحرب التحق فورد بالبحرية ليصنع **أفلاما تسجيلية « لمكتب الخدمات الاستراتيجية »** (أو • اس • اس) ، ومن بين هذه الأفلام فيلم « موقعة ميدواى » الشهير ، الذى عرضته فوكس تجاريا عام (١٩٤٢) ، وقام فورد بتصويره بنفسه من فوق برج عالٍ لتخزين المياه أثناء الهجوم الجوى اليابانى ، ويفوز فورد من أجل ذلك بوسام « القلب الوردى » (كما أنه نال جرحا أيضا فى ذراعه اليسرى) ، بالاضافة الى جائزة أوسكار لأفضل فيلم تسجيلى • ولقد أصبح فورد رئيس الخدمات الفوتوجرافية الميدانية فى مكتب الخدمات الاستراتيجية **(الذى تحول فيما بعد الى المخابرات المركزية الأمريكية « سى • آى • ايه »)** ، حيث قام فورد بانتاج العديد من **الأفلام التى لا تتم مشاهدتها الا لعدد محدود من المتخصصين ، أو التى يتم تصنيفها كوثائق سرية، مثل** « كيف تعمل خلف خطوط العدو » ، « كيف تستجوب أسيرا من الأعداء » ، « الحياة بعيدا عن الوطن » ، « القوة الصناعية البشرية النازية » ، و « داخل التبت » ••• الخ ، بالاضـــافة الى تقارير سينمائية عن أحوال المعارك ودفاعات الحلفاء والمعارك الجوية وهبوط الطائرات • وبالاضافة الى فيلم **« موقعة ميدواى »** ، قام فورد نفسه بالاشتراك فى اخراج فيلم « **الســابع من ديسمبر** » (١٩٤٣) مع المصور السينمائى جريج تولاند ، الذى لم يتم عرض نسخته الأصلية ذات الخمس والثمانين دقيقة ، ولكن نسخته المختصرة ذات الخمس والثلاثين دقيقة حصلت سنة ١٩٤٣ على جائزة أوسكار (وهى **جائزة فورد الرابعة للأوسكار) لأفضل فيلم تسجيلى** •

كان اول أفلام فورد فى فترة ما بعد الحرب « **رجال بلا حدود** » (١٩٤٥) لشركة « م ٠ ج ٠ م » ، وهو بمثابة تكريم مؤثر للشجاعة الهائلة وانضباط الرجال الذين عمل معهم خلال فترة الحرب ، وقد تم تصويره على نحو بارع بواسطة جوزيف أوجست ، ليحكى قصة البحارة الذين كانوا روادا فى استخدام قوارب الطوربيد خلال الانسحاب الأمريكى من الفلبين ، وهو واحد من **اكثر افلام فورد انسانية وشخصية** ٠ كان فيلمه التالى « **عزيزتى كليمانتين** » (١٩٤٦) لشركة فوكس ، من بين **أجمل أفلام الويسترن الكلاسيكية** التى صنعها ، والذى يتناول الأحداث التى أدت الى معركة الرصاص الاسطورية بين عائلة ايرب وعائلة كلانتون فى تومبسون بولاية أريزونا ، كما أن الفيلم يحتوى على مشاهد **لحياة الحدود الرعوية ، الواقعة دائما بين البدائية والتحضر** (مثل مشهد تدشين أول كنيسة فى مدينة تومبستون) وهى من افضل وأجمل المشاهد الشاعرية التى قدمها فورد على نحو بصرى مؤثر ٠

وفى مارس ١٩٤٦ ، ومثل العديد من مخرجى هوليود البارزين ، قام فورد بتأسيس شركة أفلام أرجوزى الخاصة به بالاشتراك مع المنتج ميريان كوبر (١٨٩٤ ــ ١٩٧٣) ٠ (فى الجو الملىء بالتفاؤل الكاذب فى فترة ازدهار ما بعد الحرب ، ووسط مظاهر تدل على أن القضاء الفيدرالى سوف يحطم نظام احتكار الشركات الكبرى لصناعة السينما ، حاول بعض صناع الأفلام المهمين تحقيق استقلالهم ــ أو بالأحرى استغلال بعض ثغرات قانون الدخل العام فى عام ١٩٤٥ ، والذى كان يسمح لهم بتهريب بعض الأرباح ــ وانشاء شركاتهم الخاصة ٠ وكان من بين هؤلاء شركات فرانك كابرا ، وليم وايلر ، جــورج ستيفنس ، فريتز لانج ، ألفريد هيتشكوك ، هوارد هوكس ، وهى الشركات التى لم تستمر الا عامين أو ثلاثة لأنها لم تستطع منافسة الشركات الكبرى ، حتى بعد تجريد الشركات الكبرى من سلسلة دور العرض التى تملكها بمقتضى الحكم القضائى الصــادر ضد شركة باراماونت فى عام ١٩٤٨ ، وتم تطبيقه على جميع الشركات ، على الرغم من أن الشركات المستقلة عادت الى الوجود مرة أخرى فى أواخر الخمسينيات) ٠

ومن أهم الأفلام التى قدمتها هذه الشركة الفيلم الذى بدأ به فورد انتاجه لها ، لكنه كان أيضا آخر أفلامه مع كاتب السيناريو نيكولز ، وهو الفيلم المقتبس عن رواية « القوة والمجد » (١٩٤٠) للمؤلف جراهام جرين ، وقد كان ذلك هو فيلم « **الهارب** » (١٩٤٧) ، الذى اشترك فى انتاجه المخرج المكسيكى الشهير اميليو فرنانديز (١٩٠٤ ــ ١٩٨٦) ، وقام بتصويره مصــوره السينمائى الخاص جابرييــل فيجويروا (ولد

١٩٠٧) ، والذى يستدعى الى الذهن موضوع فيلم « المرشد » وأسلوبه ، والذى واجه أيضا نفس المصير بخسارته المالية ، ليقوم فورد بتصوير سلسلة من أفلام الويسترن الذكية عن العـــالم البرى الأسطورى فى مونيومنت فالى ، لكى يعوض خسارته · ومن بين هذه الأفلام ما يســـمى « **ثلاثية الفروسية** » ، وهى « **قلعة أباشى** » (١٩٤٨) الذى استهل فترة التعاون الطويلة بين فورد وكاتب السيناريو فرانك ناجينت ، وفيلم « **انها ترتدى الشريط الأصفر** » (١٩٤٩) ، و « **ريوجراند** » (١٩٥٠) ، بالاضافة الى فيلمه « **سيد العربة** » (١٩٥٠) · لقد كانت هذه الأفلام من بين أهم انجازات فورد التى ما تزال باقية حتى اليوم ،مثلها فى ذلك مثل آخر أفلامه لشركة أرجوزى « **الرجل الهادىء** » (١٩٥٢) ، وهو أنشودة للحنين الى الماضى عن الحياة فى قرية أيرلندية ، تم تصويره فى مواقع الأحداث الحقيقية ، وداخل أرض الآباء والأجداد لعائلة فينى التى ينتمى اليها فورد · ثم فيلم « **الشمس تشرق فى بهاء** » (١٩٥٣) ، وهو اعادة ساخرة لفيلم « القاضى الكاهن » والذى كان أقرب أفلام فورد الى قلبه · (بالنسبة لكاتب السيناريو فرانك ناجينت (١٩٠٨ ــ ١٩٦٥) فقد كان ناقدا صحفيا وزوجا لبنت فورد ، كما عمل معه فى عشرة أفلام تالية من بينها « ثلاثة آباء روحيين » (١٩٤٩) ، « انها ترتدى الشريط الأصفر » (١٩٤٩) ، « سيد العربة » (١٩٥٠) ، « الرجل الهادىء » (١٩٥٢) ، و « مستر روبرتس » (١٩٥٥) ــ والذى لم يكمل فورد اخراجه وان ظل يحمل اسمه ــ و « الباحثون » (١٩٥٦) ، و « بزوغ القمر » (١٩٥٧) ، و « صيحة الابتهاج الأخيرة » (١٩٥٨) ، و « اثنان ركبا معا » (١٩٦١) و « عقبة دونوفان الأخيرة » (١٩٦٣) · كما عمل أيضا ناجينت مع بعض المخرجين الآخرين دون أن يحقق نفس النجاح ، فى أفلام تشبه فى موضوعاتها أفلام فورد مثل « تولزا » (١٩٤٨) لستيوارت هاولر ، و « الوجـــه الملائكى » (١٩٥٣) لأوتو بريمنجر ، و « الرجال طوال القامة » (١٩٥٥) لراؤول وولش ، و « انهم سافروا غربا » (١٩٥٤) و « مسيرة الرجل المسلح » (١٩٥٨) لفيل كارلسون) .

ومما هو جدير بالذكر أن فيلم « الرجل الهادىء » كان أكثر أفلام فورد نجاحا تجاريا على الاطلاق ، حيث حصل على ما يقرب من أربعـة ملايين دولار على الرغم من أن ميزانية الفيلم لم تتجاوز نصف تكاليف الفيلم العادى · كما فاز الفيلم بجائزتى أوسكار عن الاخراج والتصوير ، لكن نجاح الفيلم لم يمنع توقف شركة أرجوزى وحلها فى عام ١٩٥٣ ، بعد أن استمرت فى الانتاج لمدة سبع سنوات ، قدمت فيها ثمانية من أفلام فورد ، تتضمن بالاضافة الى ما سبق ذكره فيلم « **ثلاثة آباء روحيين** »

(١٩٤٩) ، والذى يحمل اهداء الى النجم هارى كارى ، ويقوم ابنه ببطولته ، كما قدمت أيضا فيلم « **جو يونج العظيم** » (١٩٤٩) من اخراج ايرنست شوتساك ، الذى أعاد احياء كينج كونج ليحصل على جائزة الأوسكار فى المؤثرات الخاصة) .

وبعد حل شركة أرجوزى عاد فورد للعمل لدى الشركات الكبرى ليقدم بعضا من أفلامه المهمة ، مثل فيلم المغامرات الأفريقية « **موجابو** » (١٩٥٣) لشركة « م . ج . م » ، وهو اعادة لفيلم « الغبار الأحمر » (١٩٣٢) لفيكتور فليمنج . ثم قدم فورد لشركة كولومبيا فيلم « **الخط الرمادى الطويل** » (١٩٥٥) الذى يتناول قصة حياة مارتى ماهر ، المدرب الرياضى من وست بوينت ، وهو أول أفلام فورد بالشاشة العريضة . كما أخرج لشركة وارنر فيلمه الملحمى المهم « **الباحثون** » (١٩٥٦) الذى يدور حول موضوع البحث الدؤوب فى الأراضى الجديدة ، والوقوع فى العبودية والأسر ، والذى يعتبر اليوم واحدا من افضل أفلام الويسترن على الاطلاق . هناك أفلام أخرى مهمة لفورد غير أنها تتفاوت فى جودتها ، مثل « **اجنحة الملائكة** » (١٩٥٧) « م . ج . م » ، وهو فيلم غير متماسك عن قصة حياة سبيج ويد ـ صديق فورد ـ والذى كان طيارا ماهرا خلال الحرب العالمية الأولى ، والذى أصبح كاتبا للسيناريو فى هوليوود بعد اصابته بالشلل اثر حادثة . وفيلم « **بزوغ القمر** » (١٩٥٧) لشركة وارنر ، وهو ثلاثية من حكايات ايرلندية تم تصويرها فى مواقع الأحداث الطبيعية ، كما قام بالتمثيل أعضـــــاء فرقة آبى المسرحية . ثم فيلم « **يوم جيديون** » (١٩٥٨) لشركة كولومبيا البريطانية ، وهو الفيلم الذى استخدم فيه فورد اللون بشكل معبر ، لكن شركة كولومبيا قررت أن تحرمنا من مشاهدة هذه النسخة ، لتعرض الفيلم تحت اسم « جيديون رجل اسكتلنديارد » بالأبيض والأسود ، حتى لا تدفع الشركة تكاليف النسخ الملونة . ثم فيلم « **صيحة الابتهاج الأخيرة** » (١٩٥٨) لشركة كولومبيا ، وهو فيلم سـياسى مقتبس عن رواية ذائعة الصيت للكاتب ادوين أوكونر . ثم فيلم « **الجنود الفرسان** » (١٩٥٩) لشركة ميريش و « الفنانون المتحدون » ، وهو فيلم ملحمى مكون من فقرات عديدة يدور عن الحرب الأهلية ، ويعتمد على وقائع غارة حقيقية لفرسان الاتحاد فى أعماق الجنوب فى عام ١٨٦٣ . ثم فيلم « **سير جنت روتلدج** » (١٩٦٠) لشركة وارنر ، وهو دراما تدور فى ســـاحات القضـــاء عن محاكمة جنـــدى أسود من سلاح الفرسان بتهمة اغتصاب امرأة بيضاء وقتلها ، والذى نرى حكايته من خــلال التعليق من خارج الكادر ، ومشـــاهد العودة للماضى (الفلاش باك) ، والذى قام بتصويره بيرت جلينون بألوان ذات نزعة

تعبيرية . ثم فيلم « **اثنان ركبا معا** » (١٩٦١) لشركة كولومبيا ، الذى يبدو معالجة متفائلة لفيلمه « الباحثون » ، حيث يتم تحرير الأسرى البيض من قبائل الكومانشى الهندية . **ويبدو ان فورد قد فقد فى اواخر حياته الفنية الاهتمام بالعناصر الشكلية فى فنه ، حتى انه بدا فى الفترة ما بين ١٩٦٢ و ١٩٦٥ وكأنه يعيش حالة انحدار مستمر** . ومع ذلك فان هناك على ما يبدو اجماعا نقديا بأن أعماله الأخيرة كانت أعظم أفلامه التى وصل فيها الى درجة الكمال . وقد يبدو مقبولا على نحو ما فى فيلميه « **الرجل الذى اطلق النار على ليبرتى فالانس** » (١٩٦٢) و « **خريف شايين** » (١٩٦٤) ، **وهما من افلام الويسترن التأملية الحزينة** ، لكن هذا التقدير النقدى لا ينطبق على الاطلاق على أفلام شـــديدة الاصطناع مثل « **عقبة دونوفان الخطيرة** » (١٩٦٣) و « **سبع نساء** » (١٩٦٥) .

ان أفلام فورد تعكس أحيانا وجهة نظر عنصرية ، فافلامه من نمط الويسترن تظهر الهنود على انهم شياطين متعطشون للدماء أو بدائيون نبلاء . لكنهم دائما ــ باستثناء وحيد هو « خريف شايين » ــ يلعبون دور الأعداء المرعبين ، كما تعكس أفلام فورد فى بعض الأحيـــان **نزعة عاطفية مفرطة ، وفى اغلب الأحيان نزعة ثقافية محافظة** . لكن جون فورد مع ذلك مخرج أمريكى عظيم ، فان **قدرته على التكيف مع نظام الاستوديو لم تمنعه من أن يصـــنع افلاما تتميز بالبراعة التقنية والرؤية الذاتية القوية** ، والتى تثير الاعجاب باعتبارها من كلاسيكيات السينما فى العالم كله . (فمن بين المخرجين الذين اعترفوا بتأثير فورد عليهم سيرجى ايزنشتين ، بودوفكين ، أورسون ويلز ، فرانك كابرا ، هوارد هوكس ، انجمار برجمان ، مارك دونسكوى ، أكيرا كيروســـاوا ، اليا كازان ، دوجلاس سيرك ، جون ميليوس ، برتران تافرنييه ، وبيتر وير) . **وفى افلامه من نمط الويسترن استطاع أن يخلق عالما أسطوريا كاملا عن الماضى الأمريكى ، مما جعله يحقق مكانة قريبة من جريفيث ، فان التاريخ بالنسبة لكليهما تجسيد للحقيقة الأخلاقية أكثر من كونه تجسيدا لسياق واقعى بعينه ، كما أن رؤيتهما للماضى لا تتلاءم مع الحقيقة . ان الدقة التاريخية ليست هى الشىء المنشود عندهما ، وان كل أفلام فورد المهمة تقدم رؤية للعالم تعتمد على اعجابه وتقديره للقيم التقليدية داخل الحياة الرعوية مثل الشرف والأخلاص والانضباط والشجاعة ، وانه بالفعل عالم متسق وشديد التأثير لا نراه على هذا النحو من الجمال فى أية سينما أخرى .**

هـــوارد هـــوكس

كان هوارد هوكس (١٨٩٩ ـ ١٩٧٩) مخرجا مهما آخر تناول فى أفلامه موضوعات امريكية خالصة • **لم يكن هوكس يهتم بأن يكون صاحب أسلوب شـــديد الخصوصية مثل فون ستيرنبرج أو فورد ، لكنه كرس اهتمامه للبنـــاء السردى الذى قد يتسم ببعض الصرامة ، الا أنه يحقق وظيفته الدرامية ، بالاضافة الى تجسيده لأخلاقياته الخاصة مثل احترامه الشديد لمهنته وشجاعته الهادئة واحترامه لذاته** • ولقد قام باخراج ثلاثة وأربعين فيلما خلال حياته الفنية التى استمرت نصف قرن من الزمان ، وقدم فيها العـــديد من الأفلام المهمة فى تاريخ أنماط الأفلام الأمريكية الجماهيرية • (هناك ثلاثة أفلام أخرى أخرجها هوكس دون أن يرد اسمه فى العناوين ، وهى « المتسابق والسيدة » (١٩٣٣) ، « الخارج على القانون » (١٩٤١) و « الشىء » (١٩٥١) ، بالاضافة الى اخراجه جزءا من الأجزاء الخمســة لفيلم « ضربــة حظ أوهنرى » (١٩٥٢) وكانت الفقرة الخاصة به بعنوان « تحرير اللص الأحمر ») •

عمل هوكس فى بداية حياته ملاحا جويا خلال الحرب العالمية الأولى ، قبل أن يدخل الى عالم السينما عام ١٩١٩ ، ليعمل فى مجال الإكسسوار فى شركة مارى بيكفورد ، ليرتقى بين ١٩٢٠ و ١٩٢٥ الى وظيفة المونتير وكاتب السيناريو ، ثم أخيرا مساعد مخرج ، ثم ينتقل الى شركة فوكس ليوقع عقدا للاخراج وحيث صنع **سبعة أفلام صامتة** ، من بينها فيلم « **فتاة فى كل ميناء** » (١٩٢٨) ، الذى نال نجاحا متوسطا فى فرنسا ، **لكن البداية الحقيقية فى حياة هوكس الفنية بدأت مع حلول الصوت** ، عندما تحول الى العمل بشكل مستقل بدلا من العقود طويلة الأجل مع الشركات • كان **أول أفلامه الناطقــة** مائــة فى المــائة لشركة « **فيرست** ناشيونال » هو « **دورية الفجر** » (١٩٣٠) ، الذى يتناول دراما متأملة كئيبة تدور خلال الحرب الأولى حول ضريبة الدم شديدة القسوة التى يدفعها طيارو سلاح الجو ، وهو الفيلم الذى أظهر لقطات رائعة من خلال التصوير فى الجو • ثم يأتى بعد ذلك فيلم « **ميثاق الجريمة** » (١٩٣١) لشركة كولومبيا عن حياة الســـجون • ثم فيلم « **الجمهور يزمجر** » (١٩٣٢) لشركة وارنر عن عالم سباق السيارات ، ليأتى بعد ذلك **أهم أفلامه خلال أوائل الثلاثينيات ، وهو الفيلم الكلاسيكى عن عالم العصابات**

« الوجه ذو الندبة » بقسوة وسخرية **عن صعود وهبوط رجل عصابات من شيكاجو يدعى « توني كامونتي » ، والذى كانت عصابته أشبه بأسرة حاكمة مؤلفة من أمراء قتلة** · (على الرغم من أن هيوز كان فخورا بهذا الفيلم ، الا أنه قام بسحبه من دور العرض بعد سنوات قليلة ، ليختفى الفيلم حتى يظهر مرة أخرى فى عام ١٩٧٩ بعد ثلاث سنوات من موت هيوز ، حيث لم يكن ممكنا رؤية الفيلم طوال تلك الفترة الا بشكل سرى ، لتقوم شركة يونيفرسال فى عام ١٩٨٣ باعادة انتاج الفيلم بقدر أكبر من القسـوة والعنف ، لتدور أحداث القصة هذه المرة عن مهربى المخدرات الكوبيين فى ميامى المعاصرة ، وكان هذا الفيلم الأخير من اخراج برايان دى بالما) · ولقد كان « الوجه ذو الندبة » أعظم أفلام العصابات خلال الثلاثينيات ، كما استغل بداية التعـاون المسـتمر بين هيشت وهوكس ، الذى استمر طوال بقية العقد (فى الحقيقة أنهما بدآ التعاون من خلال اشتراكهما فى سيناريو فيلم العصابات « العالم السفلى » الذى أخرجه فون ستيرنبرج عام ١٩٢٧ ، وقام جارمز بتصويره بطريقة تشبه كثيرا « الوجه ذو الندبة ») ·

وعلى الرغم من أن لوحات العنـاوين لفيلم « الوجه ذو الندبة » تزعم أنه يعتمد على رواية أرميتاج تريل ، فان هناك قدرا كبيرا من الاختلاف بين الرواية والفيلم فيما عدا العنوان ومصدر الالهام الرئيسى وهو كابونى ، فقد تم تصوير الفيلم – أقرب أفلام هوكس الى قلبه – فى عام ١٩٣٠ ، لكنه لم يعرض الا بعد عامين ، وكان هيوز يناضل خلالهما « مع مكتب هيز » (أو الرقابة فى « اتحاد منتجى وموزعى الأفلام فى أمريكا ») ، حيث دار الجدل والخلاف حول اذا ما كان ضروريا حذف بعض لقطات الفيلم · وبالفعل تم عرض الفيلم عام ١٩٣٢ بعد حذف أو تهذيب بعض المشاهد واضافة مشهد ختامى أخلاقى ، وعدة لقطات أخرى ، مع تغيير العنوان الى « **الوجه ذو الندبة ، عار أمة** » ، ومع ذلك فان الفيلم **أثار ردود فعل عنيفة بين الجماعات التى تحرض على فرض « ميثاق الانتـاج » بسبب عنف الفيلم ونزعته اللا أخلاقية من وجهة نظر المحافظين** ·

كان الفيلم المهم التالى لهوارد هوكس هو « **فيفا فيللا** » (١٩٣٤) ، وهو من نوع قصص سيرة الحياة الذى اشترك فى كتابته هيشت مع هوكس لكى يتحول مشروع السـيناريو الى جاك كونواى لاستكماله ، بسبب تدخل لويس ب · ماير الذى كان ينتجه لحساب شركة «م·ج·م» ، ولكن تعاون هيشت وهوكس فى فيلم « **القرن العشرون** » (١٩٣٤) لشركة كولومبيا حقق نجاحا ساحقا ، ويحكى الفيلم عن قصة منتج طاغية فى

برودواى (قام بالدور جون باريمور) يظل طوال الفيلم ـ الذى يدور فى قطار « القرن العشرون » السريع فى رحلته من شيكاجو الى نيويورك ـ وهو يحاول أن يطيب خاطر زوجته الممثلة الكارهة له (قامت بالدور كارول لومبارد) ، حتى توافق على الظهور فى عرضه التالى . **وبفضل الحوار المتـلاحق السريع والتوليف النابض بالسرعة ، أصبح فيلم « القرن العشرون » هو النموذج الأول الذى تأسست عليه كوميديا «الاسكرو بول» أو « الكرة اللولبية » ، التى تعتمد على الحوار ، والتلاعب اللفظى ، والمواقف التى تنمو وتتعقد فى ايقاع مجنون ، وهذا هو النمط الكوميدى الذى سـوف يستمر فى السـينما الأمريكية خلال أواخر الثلاثينيات والأربعينيات** . لكن ربما كان أهم أفلام هوكس خلال الثلاثينيـات هو « **الطريق الى المجد** » (١٩٣٦) الذى يطاول قامة فيلم المخرج لويس مايلستون : « كل شىء هادىء فى الجبهة الغربية » (١٩٣٠) ، أو فيلم « طريق المجد » (١٩٥٧) ، و « خزانة مسدس مليئة بالرصاص » (١٩٨٧) وكلاهما من اخراج ستانلى كوبريك ، فهذه الأفلام **تنتمى الى بعض افلام السينما الأمريكية التى تقف بقوة ضد الحرب** . وقد قام داريل زانوك بانتـاج الفيلم لشركة فوكس ، ليجمع مـواهب عـديدة مع هوكس ، والسيناريو كتبه وليم فوكنر وجويل ساير (وقد تعاون معهما هوكس ونوناللى جونسون دون أن يرد ذلك فى العناوين) ، كما قام بالتصوير جريج تولاند ، وجسد الأدوار ببراعة فردريك مارش ووارنر باكستر ، ليحكى الفيلم **قصة تجربة قاسية من الأهوال داخل خندق عسكرى خلال الحرب الأولى ، ليؤكد فى النهاية على ان ما ابقى هؤلاء الرجال احياء فى هذا العالم المتوحش هو التفانى فى العمل ، واداء الواجب ، والاعتزاز بالزمالة والصداقة** . (من الجدير بالذكر أن هوكس كان قد أخرج عام (١٩٢٦) فيلما بنفس الاسم ، لكن الموضوع يختلف تماما . وفى الحقيقة أن « الطريق الى المجد » (١٩٣٦) **يظهر تاثرا كبيرا بالفيلم الفرنسى المناهض للحرب « صلبان خشبية » (١٩٣٢) الذى اشترته شركة فوكس لـكى تقص بعض المشـاهد الحربية وتضـيفها الى فيلم هوكس** ، بالاضافة الى قيام هوكس نفسـه بمحاكاة الفيلم الفرنسى فى لقطات أخرى . كما يؤكد بعض المعاصرين لانتاج الفيلم أن السيناريو الأصلى كان شديد الاقتراب من الفيلم الفرنسى « صلبان خشبية ») .

ولقد عاد هوكس الى موضوع مشابه فى فيلم « **الملائكة وحدهم لهم اجنحة** » (١٩٣٩) لشركة كولومبيـا ، والذى كتبه هوكس مع جول فورتمان ، معتمدا على تجربته الخاصة كطيار خلال الحرب الأولى . ويمكن اعتبار هذا الفيلم أجمل أفلامه عن عالم الطيران ، والذى يحكى عن طيار

خط جوى تجارى يحاول ارتياد عالم البريد الجوى فى أمريكا اللاتينية ، ليؤكد الأمثولة الكلاسيكية الدائمة عند هوكس بضرورة التفانى فى العمل ، والالتزام بروح الجماعة لمواجهة الخطر اليومى الذى قد يؤدى الى الموت ، كما أضاف هوكس أيضا الى اسهاماته فى عالم « كوميديا الكرة اللولبية » ، مع فيلمه الذى يتسم بنزعة عبثية فوضوية « تربية طفل » (١٩٣٨) لشركة « آر · كيه · أو » والذى حاول بيتر بوجدانوفيتش محاكاته على نحو باهت فى فيلم « ايه الحكاية يا دكتور ؟ » (١٩٧٢) لشركة وارنر ـ كمـــا عاد هوكس الى هذا النمط مرة أخرى مع فيلمه « كرة النار » (١٩٤١) لشركة « آر · كيه · أو » أيضا ، كما قدم محاولة ناجحة فى اعادة اخراج فيلم « صفحة الغلاف » (١٩٣١) للمخرج لويس مايلستون تحت اسم « فتاته فرايداى » (١٩٤٠) لشركة كولومبيا ، وهو الفيلم الذى يحتشد بحوار متداخل سريع الايقاع · ثم يعود هوكس الى موضوعات أكثر جدية فى فيلمه « سيرجنت يورك » (١٩٤١) ، الذى يحكى فيه بنزعة وطنية رزينة قصة حياة أحد أبطال الحرب الأولى ـ وكان هذا الفيلم مثل الأفلام الثلاثة التالية من انتاج وارنر ـ وخلال الحرب العالمية الثانية قدم هوكس فيلم « سلاح الجو » (١٩٤٣) والذى يدور حول دراما المعارك القاسية ، وقام بتصويره بواقعية ذات نزعة تسجيلية المصور جيمس وونج هاو ، ثم فيلم « ان تملك ولا تملك » (١٩٤٤) الذى يتسم بالميلودراما الرومانسية المسرفة ، والمقتبس عن رواية لارنست هيمنجواى ، حيث كتب السيناريو وليم فوكنر وجول فورتمان ، ويقوم بالبطولة همفرى بوجارت فى أول اشتراك له مع لورين باكول فى أول ادوارها السينمائية ، ولقد قام هذا الثنائى أيضا ببطولة فيلم « النوم الكبير » (١٩٤٦) الذى ينتمى الى نمط « الفيلم نوار » ، ويدور فى أجواء غريبة قاتمة ، ويحكى عن حبكة معقدة ، قام بالاشتراك فى كتابتها فوكنر ، لى براكيت ، وفورتمان ، عن رواية من تأليف ريموند شندلر ، وقد كانت الحبكة من التعقيد ، حتى ان كتاب السيناريو زعموا أنهم لم يكونوا يفهمونها · وكان آخر أفلام هوكس الجدية خلال الأربعينيات هو فيلم الويسترن الملحمى « النهر الأحمر » (١٩٤٨) الذى يحكى عن مبارزة نفسية بين رجل « جون وين » وابنه بالتبنى « مونتجمرى كليفت » ، وبين العالم القاسى الذى يعيشان فيه ، حيث تدور الأحداث حول قيادة قطيع من الماشية للمرة الأولى من تكساس الى كانساس فى عام ١٩٦٥ · (ولقد عانى هذا الفيلم من صعوبات قاسية ، حيث أدى الى افلاس منتجه ـ شركة أفلام مونتيرى ـ عندما تجاوز تصويره فى المواقع الحقيقية تكاليف الانتاج برقم كبير ، كما أن الشركة المنتجة عانت من الديون لأصحاب قطعان الماشية التى اشتركت فى الفيلم · بالاضافة الى عدم قدرتها دفع أجر

معمل التحميض والطبع ، بالاضافة الى أن هوارد هيوز زعم أن هوكس قد اقتبس نهاية فيلمه « الخارج عن القانون » (١٩٤١) · ومن المفارقات أنه تم استرضاء هيوز عندما قام بنفسه باعادة توليف النهاية ، كما تم اختصار الفيلم عند عرضه بعد عام كامل من انتاجه بحذف بعض اللقطات مع استخدام التعليق من خارج الكادر لتبرير القفزات فى السرد الروائى · وبعد سنوات قامت شركة « الفنانون المتحدون » بطبع نسخ جديدة من فيلم هوكس الأصلى ، وهو ما أثار استهجان هوكس الذى كان يفضل النسخة التى اعتمدها هيوز) ·

وقد عاد هوكس الى الكوميديا بأفلام ثلاثة لشركة فوكس هى : « **كنت عريسا فى الحرب** » (١٩٤٨) و « **شغل قرود** » (١٩٥٢) الذى حاول اعادة احياء كوميديا « الكرة اللولبية » ، و فيلم « **الرجال المهذبون يفضلون الشقراوات** » وهو كوميديا موسيقية تم تصـــويرها بالشاشة العريضة · أما فيلم « **السماء الكبيرة** » (١٩٥٣) والمأخوذ عن سيناريو من تأليف دادلى نيكولز فهو من نوع الويســـترن ، لكنه حقق نجاحا متواضعا ، ليســـتمر فى عمل الأفلام بشـــكل متقطع خلال الخمسينيات والستينيات · وكانت بعض هذه الأفلام أقل من مستواه فى الثلاثينيات والأربعينيات مثل « أرض الفراعنة » (١٩٥٥) ، « رياضـــة الرجل المفضلة » (١٩٦٤) ، « الخط الأحمر ٧٠٠٠ » (١٩٦٥) ، و « ريو لوبو » (١٩٧٠) ، والذى كان آخر أفلامه · لكن بعض هذه الأفلام ظل محتفظا بتلك الشرارة من الحيوية التى تجعل **أفلام هوكس تتميز بسرعة الايقاع** ، مثل فيلمه « هاتارى » (١٩٩٢) ، وهو كوميديا مغامرات فى أفريقيا ، وفيلميه من نمط الويسترن « ريو برافو » (١٩٥٩) و « ألدورادو » (١٩٦٧) · (فى بعض الأحيان كان هوكس يعيد اخراج بعض أفلامه مرة أخرى ، فقد أعاد فيلم « كرة النار » (١٩٤١) فى كوميديا موسيقية باسم « مولد أغنية » (١٩٤٨) ، ولكن هذا الفيلم الأخير لم ينجح · كما اتجه مخرجون آخرون لاعادة إخراج بعض أفلام هوكس مثل « طريق انديانا بوليس السريع » (١٩٣٩) والمأخوذ عن « الجمهور يزمجر » ، بالاضافة الى استخدام بعض لقطاته أيضا ، كما أعاد المخرج مايكل وينر اخراج فيلم « النوم الكبير » عام (١٩٧٥) · ومن الجدير بالذكر أن هوكس قام بانتاج بعض الأفلام لشركته الخاصة مثل « السماء الكبيرة » ، بالاضافة الى فيلم الخيال العلمى « الشىء » (١٩٥١) ، الذى تذكر العناوين أنه من اخراج كريستيان نايباى الذى كان المونتير البارع لبعض أفلام هوكس ، مثل « أن تملك ولا تملك » ، « النوم الكبير » ، « النهر الأحمر » و « السماء الكبيرة » · كما قام هوكس باخراج بعض الأفلام

دون ذكر اسمه في العناوين ، كفيلم « الخارج على القانون » (١٩٤١) من انتاج هوارد هيوز ، وهو الفيلم الذى عالج الويســترن من خلال العلاقات الجنسية ، مما أثار « اتحاد منتجى وموزعى الأفلام فى أمريكا » (الرقابة) لاحتوائه على بعض مشــاهد الاغتصاب ، مما اضطر المنتج لحذف بعض المشاهد والانتظار عامين كاملين قبل عرضه ، على الرغم من أنه شن حملة اعلانية تعتمد على اثارة الغرائز بالتركيز على الصدر المثير للنجمة الوليدة آنذاك جين راسل) •

كان هوارد هوكس مثل واحد من أبطال أفلامه ، رجلا يتفانى فى أداء عمله الذى يتقنه اتقانا كاملا • وهو ما جعله يصنع بعضا من أهم أفلام أنماط الســـينما الأمريكية ، بل انه ساهم أيضــا فى خلق هذه الأنماط ، ولأنه بدأ حياته الفنية كاتبا للسيناريو ، فقد كان يقوم بدراسة السيناريو وتعديله فى كل فيلم من أفلامه • وقد **لا يتميز هوكس بأسلوب بصرى خاص** ، فقد كان يقوم بتكوين الكادرات من لقطات متوسطة من مســتوى العين العادية ، وكان ذلك ملائما لنظام الاستوديو فى معظم الأحوال ، بالاضافة الى **عدم اهتمامه باستخدام مؤثرات المونتاج المبهرة أو حركة « الكاميرا الذاتية »** • (**ويشير الناقد جيرالد ماست بذكاء الى أن استخدام هوكس لمستوى العين العادية فى تصوير اللقطات لم يكن أمرا تقليديا على الاطلاق ، وأنه كان يخلق حالة من التوحد بين المتفرج وما يراه على الشاشة ، لأن اللقطة تبدو وكأنه قد تم تصويرها من أحد المقاعد الى جانبه)** • وقد كان هوكس يترك أمر الاضاءة لمديرى التصوير الذين كان بعضهم من أبرز المصورين فى هوليوود ، مثل جريج تولاند ، لى جارميز ، جيمس وونج هاو ، تونى جاوديو ، ارنست هولر ، راسل هارلان ، وسيد هيكوكس • لكن هوكس كان أولا وقبل كل شىء **يجيد فن الحكاية عن طريق الصورة ، كما كان يتميز بمرح مهذب ، بالاضافة الى اهتمام ذى نزعة وجودية بالوضع الانسانى فى الظروف الصعبة** • اننا يمكن أن نصف أفلامه بأنها **أفلام رجولية** ، ومن المؤكد أن أبطاله يفضلون صحبة النساء اللائى يشاركن الرجال طباعهم ، على نحو ما جسدته لورين باكول • ولعله من الأكثر دقة أن نسمى أفلامه « أمريكية » بالمعنى الذى عبر عنه مؤسس أرشيف الســـينما الفرنسى **انرى لانجــلوا** : « ان هوكس تجسيد للرجل المعاصر • ومن المثير أن السينما الخاصة به قد سبقت عصره ، لقد كان أمريكيا مثلما كان جريفيث أو فيدور ، ولكن البناء الروحى المادى فى أفلامه ينبع من أمريكا المعاصرة ، مما يجعلنا أكثر اقترابا من التوحد معها سواء فى الاعجاب بها أو فى نقدها » •

ألفريد هيتشـــكوك

كانت الشخصية المهمة الرابعة فى السينما الأمريكية الناطقة خلال تلك الفترة هو المخرج الانجليزى ، الذى تدرج داخل نظام الاستوديو فى بريطانيا ، ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩ ـ ١٩٨٠) ، وقد كان مثل فورد وهوكس فنانا يتمتع باجادة البراعة الحرفية ، لكنه كان أيضا يملك مثل فون ستيرنبرج أسلوبا خاصا • لقد ظل يعمل طوال معظم حياته الفنية فى نمط سينمائى واحد ـ وهو فيلم التشويق المرعب ـ ولكن عبقريته السينمائية تتجاوز ذلك ، بل انها تحمل هذا النمط الى مستويات سامية، ولقد أطلق عليه الناقد والمؤرخ أندرو ســـاريس بحق أنه **كان المخرج المعاصر الوحيد الذى استطاع أن يجمع فى أسلوبه بين عناصر شديدة التنوع والاتساع مثل تقاليد مورناو الكلاسيكية (مثل حركة الكاميرا والميزانسين) ، وتقاليد ايزنشتين (المونتاج) • ولقد استطاع هيتشكوك طوال العقدين الماضيين أن يصبح موضع اهتمام النقاد وأصحاب النظريات من كل المدارس والاتجاهات ، بدءا من النزعة المحـــافظة عند الروم الكاثوليك ، وانتهـــاء الى النزعات الراديكالية والنســـوية وما بعـــد البنيـــوية •**

تلقى هيتشكوك تعليمه الأولى فى مدارس الجيزويت ليعمل بعد ذلك رساما فى قسم الاعلانات بشركة التليغراف ، ثم يلتحق بفرع لندن من شركة « الممثلون المشهورون ـ لاسكى » ، بوظيفة كاتب للعناوين الفرعية الجانبية منذ عام ١٩٢١ • وظل يتنقل بين العديد من المهن السينمائية المختلفة مثل الكتابة وتصميم الديكورات ، والمساعدة فى الاخراج حتى قام المنتج مايكل بالكون بشراء الاستوديو ليؤسس « شركة أفلام جينز بورو » فى عام ١٩٢٤ ، لينال هيتشكوك فرصـــة التعاقد كمخرج مع الشركة الجديدة ، ولأنه كان هناك اتفاق للتعاون المشترك بين بالكون وايريك بومر رئيس شركة « أوفا » ، فان هيتشكوك قام بصنع **أول فيلمين روائيين له فى الاستوديوهات الالمانية ، حيث وقع تحت سحر النزعة التعبيرية وأفلام « مسرح الغرفة »** • وكان هذان الفيلمان هما « **حديقة المتعة** » (١٩٢٥) ، و « **نسر الجبـــل** » (١٩٢٥) ، اللذان تـم عرضهما عــام (١٩٢٧) ، بالاضافة الى قيام هيتشكوك قبل ذلك بفترة وجيزة بعمل ديكورات فيلم « الحارس الأسود » (١٩٢٥) من اخراج جراهام كاتس فى استوديوهات « أوفا » ، فى نفس الوقت الذى كان يقوم فيه مورناو بتصوير فيلمه « الضحكة الأخيرة » ، حيث تأثر هيتشكوك بطريقته فى اعطاء المنظور مسحة تعبيرية ظهرت على الفور فى فيلميه الأولين ، **وقد ظل**

هذا التاثير مستمرا معه طوال فترة أفلامه الصامتة ، بل انه استمر الى ما بعد ذلك بكثير . لذلك كان طبيعيا أن يحقق نجاحه الأول مع فيلم « **النزيل** » (والذى يحمل عنوانا آخر هو « **قصة الضباب فى لندن** » من انتاج ١٩٢٦ وعرض ١٩٢٧) ، فقد كان هذا الفيلم من النمط السينمائى الذى سوف يستمر فى صنعه بشكل متفرد وخاص . (كان فيلم «النزيل» أيضا هو **أول فيلم يقرر فيه هيتشكوك أن يظهر على الشاشة ، فى نوع من النكتة ، والتى سوف تصبح بصمته الخاصة ذات النزعة الاعلانية لكل أفلامه التالية ، فيما عدا فيلم « الرجل الغلط » (١٩٢٧) الذى يقوم فيه بالظهور ليحكى لنا المقدمة الكاملة للفيلم** . وقد كان الأمر يشبه أحيانا ما يفعله الفنان عندما يقوم بالتوقيع على أعماله) . **يعتمد** فيلم « النزيل » على رواية عن جاك السفاح من تأليف مارى بيلوك ــ لاوندس ، والتى تحمل نفس الاسم « النزيل » ، وقد أخرجه هيتشكوك **كفيلم تشويق مرعب يحمل بصمات تعبيرية ، مما حقق للمخرج شهرة هائلة ، ولما يتجاوز عمره السابعة والعشرين** . كما أن الفيلم كان يحتوى على بعض **مؤثرات هيتشكوك الأسلوبية** ، مثل قدمى القاتل وهما تسيران فى ايقاع رتيب فى الطابق العلوى ، وقد تم تصويرهما من خلال سقف زجاجى سميك من وجهة نظر أسرة تجلس مرتعدة فى الطابق السفلى . كما قدم المخرج الشاب ستة أفلام صامتة أخرى ، اثنان منها لشركة جينز بورو ، وهما « **فى أسفل التل** » (١٩٢٧) و « **الفضيلة السهلة** » (١٩٢٧) ، و أربعة أفلام لشركة بريطانيا العالمية : « **الخاتم** » (١٩٢٧) ، و « **زوجة الفلاح** » (١٩٢٧) وقد تم عرضه (١٩٢٨) ، و « **شمبانيا** » (١٩٢٨) ، و « **الرجل القط** » (١٩٢٨) وقد تم عرضه (١٩٢٩) ، وذلك قبل أن يعود الى نمطه المفضل مرة أخرى ليقدم **أول أفلامه البريطانية الناطقة** .

كان ذلك هو فيلم « **ابتزاز** » (١٩٢٩) الذى كان مخططا له أن يكون فيلما صامتا ، لكنه أعيد تصويره مع اضافة دوبلاج صوتى (ولأن دور البطلة لممثلة بولندية ، فان الممثلة الانجليزية جون بارى هى التى قامت بالدوبلاج لدورها) . وعلى الرغم من أن الدخول فى عصر الصوت بالنســـبة للاستوديوهات البريطانية كان يتســـم بالتعجل ، فان فيلم « ابتزاز » استطاع أن يكون واحدا من أفضل أفلام هذه الفترة بفضل أسلوب حركة **الكاميرا الناعمة ، والاستخدام المعبر للصوت الطبيعى وغير الطبيعى على السواء** . اعتمد الفيلم على مسرحية شـــهيرة من تاليف تشارلز بينيت ، ليحكى قصة امرأة يتم ابتزازها لأنها قتلت رجلا حاول اغتصابها . **وقد استخدم هيتشكوك الصوت لكى يبدأ طريقته المفضلة فى التعبير عن الاحساس الكابوسى فى سياق الحياة اليومية العادية** .

ففي أحد المشاهد يصور شعور البطلة بالاحساس بالذنب بواسطة ما يبدو أنه قرع الأجراس الذى لا ينتهى عند باب المحل ، وفى مشهد تال تبرز كلمة « سكين » ، والتى تذكر البطلة بسلاح القتل من خلال حوار عادى ، لكن الكلمة تظل تتردد المرة بعد الأخرى ، حتى انها تطغى على الحوار ذاته الذى يصبح على شريط الصوت مجرد همهمة غير مميزة ٠ لقد تمتعت هذه المؤثرات الخلاقة بالحرية الابداعية لدى هيتشكوك ، وكان الفضل فى ذلك فى الحقيقة يعود الى الاضطرار الى استخدام دوبلاج الصوت بعد التصوير فى لقطات كان من المقرر لها أن تظل صامتة ٠ ولهذا السبب نفسه فان مشاهد التوتر من الفيلم ــ خاصة فى بكرتيه الأولى والأخيرة ــ تمتعت بنعومة وتدفق لم تكن تمتلكها الأفلام الناطقة الأولى (**فلم يكن هيتشكوك مقيدا الى أى ميكروفون ، حيث انه قام بتصوير الفيلم على أنه فيلم صامت)** ٠ **وسوف يكون المشــــهد الختامى من فيلم « ابتزاز » « موتيفة » ظلت من السمات الأسلوبية لهيتشكوك ، حيث نرى مطاردة محمومة وسط شوارع أو أبنية شهيرة** ، على نحو ما نرى فى هذا الفيلم ، مطاردة البوليس للمجرم خلال قاعات المتحف البريطانى ٠

قام هيتشــــكوك بعد ذلك باخراج بعض أجـــزاء من الاستعراض الموسيقى الذى أنتجته مؤسسة السينما البريطانية تحت اسم « **استوديو الستري ينادى** » (١٩٣٠) ، بالاضافة الى معالجة باهتة لمسرحية شون أوكيزى « **جونو الطاووس** » (١٩٣٠) ، ليعود هيتشكوك بعد ذلك الى نمط الرعب والتشــــويق مع فيلم « **جريمة قتل** » (١٩٣٠) الذى تم اقتباسه عن مسرحية من تأليف هيلين سمسون وكليمانس دين ، وقامت بكتابة السيناريو ألما ريفيل (١٩٠٠ ــ ١٩٨٢) ، والتى كانت زوجة هيتشــــكوك ، واشتركت فى كتابة الســــيناريو أو الاقتباس أو عمل السيناريوهات التنفيذية للعديد من أفلامه منذ ١٩٢٧ حتى ١٩٥٠ ٠ (وقد أنجبت ابنة وحيدة هى باتريشيا (ولدت عام ١٩٢٨) والتى عملت بالتمثيل لفترة قصيرة ، وظهرت فى دورين قصيرين فى فيلمين لأبيها هما : « غرباء فى قطار » فى عام ١٩٥١ ، و « سايكو » فى عام ١٩٦٠) ٠

وفى فيلم « جريمة قتل » أكد هيتشكوك موهبته فى الاستخدام الخلاق للصوت ، حيث تدور القصة حول ممثل مشهور يقتنع ببراءة فتاة متهمة ، ويحاول أن يحل غموض جريمة القتل لاثبات هذه البراءة ٠ وفى هذا الفيلم نرى للمرة الأولى مشهدا حواريا مرتجلا ، كما نرى للمرة الأولى أيضا **استخدام شريط الصوت للايحاء بتيار الوعى داخل وجدان الشخصية** (بينما نسمع فى الوقت ذاته موسيقى افتتاحية « تريستان وايزولده »

وكأنها قادمة من جهاز الراديو خارج الكادر) . بالاضافة الى قيام هيتشكوك **بتجريب الصوت غير الطبيعي ، وقيامه بحركة بانورامية كاملة في ٣٦٠ درجة في نفس الوقت الذى يكون فيه الحوار مستمرا .** لقد اكتسب هيتشكوك آنذاك مكانة أهم مخرج بريطاني ، لكنه قام بعد ذلك باخراج ثلاثة أفلام متفاوتة الجودة لمؤسسة السينما البريطانية هى « **احتيال** » (١٩٣١) ، المقتبس عن مسرحية لجون جولزوورثى ، والذى يتسم بنزعة ميلودرامية اجتماعية مسرفة فى الحوار ، ثم فيلم « **رقم ١٧** » (١٩٣١) ، وقد عرض (١٩٣٢) وهو محاكاة ساخرة لأفلام الرعب والتشويق ، ويحتوى على مشهد ختامى تنتهى فيه المطاردة بتصادم قطارين ، وقد تم تنفيذ المشهد بالجمع بين لقطات أرشيفية ونماذج « ماكيتات » مصغرة ، ثم فيلم « **ثرى وغريب** » (١٩٣٢) ، وهو كوميديا رومانسية مؤلفة من فقرات ، وتدور حول رحلة عبر العالم يقوم بها زوجان فى شهر العسل . ثم يقوم هيتشكوك باخراج انتاجه المستقل « **رقصات الفالس من فيينا** » (١٩٣٣) ، وهو فيلم موسيقى بارع عن عائلة شتراوس ، ليحصل بعد ذلك على عقد من شركة جومون البريطانية ـ حيث كان مايكل بالكون يشغل منصب مدير الانتاج منذ عام ١٩٣١ ـ وكانت أفلامه لهذه الشركة من نمط أفلام الرعب والتشويق هى التى أكسبته شهرته العالمية .

كان أول هذه الأفلام هو « **الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم** » (١٩٣٤) ، وهو فيلم يتسم بتعقيد الحبكة وبنزعة تعبيرية قاتمة ـ وهو الفيلم الوحيد الذى قام هيتشكوك باخراجه مرة أخرى فى فترة لاحقة ـ وهو يتناول قصة زوجين يقضيان اجازة فى سان موريتز ، يعلمان بالصدفة بخطة لاغتيال أحد رجال الدولة الأجانب فى لندن ، مما يؤدى الى اختطاف طفلتهما على يد عصابة القتلة (التى يتزعمها الممثل بيتر لورى ، والذى أصبح ذا شهرة عالمية كبيرة كقاتل للأطفال فى فيلم فريتز لانج الشهير « م » (١٩٣١) ، وكان دوره فى فيلم هيتشكوك هو أول ادواره الناطقة بالانجليزية) . لقد كان الزوجان يواجهان مشكلة استعادة طفلتهما فى نفس الوقت الذى يحاولان فيه منع خطة الاغتيال دون ابلاغ الشرطة . **ويعتبر هذا الفيلم مثالا هيتشكوكيا كلاسيكيا على الرعب الذى يفرض نفسه فى وسط تيار الحياة اليومية ليواجه الناس الأبرياء .** وكعادته يجعل هيتشكوك بعض المشاهد تدور فى مواقع شهيرة ، وهى هنا قاعة « البرت هول » الملكية الموسيقية (التى تم تصويرها بطريقة شوفتان ليتم طبعها فيما بعد معمليا) ، حيث يتم اجهاض خطة الاغتيال عندما تطلق الأم صرخاتها ، ومثل مشهد تبادل اطلاق النار فى « وست اند » ، وهو المشهد الختامى للفيلم .

كان فيلم هيتشكوك التالى هو « **٣٩ خطوة** » (١٩٣٥) ، المقتبس بتصرف عن رواية جون بوشان ، وهو من بين أفضل أفلام المخرج ، فهو يجمع بين التشويق واللمسة الساحرة في وقت واحد ، **ويدور مرة أخرى حول الموقف الدرامى الذى يفضله هيتشكوك دائما ، عن رجل برىء يحاول اثبات براءته في الوقت الذى يجد نفسه مطاردا من عصابة الأشرار ومن الشرطة فى آن واحد** . يبدأ الفيلم بجريمة قتل غامضة تموت فيها مرشدة للبوليس فى شقة البطل ريتشارد هاناى (روبرت دونات) ، الذى يهرب من لندن بالقطار فى اتجاه الشمال ليصل الى اسكتلندا ، لكنه يجد نفسه فجأة فى قبضة القاتل ليهرب من جديد ليجد نفسه فى مواجهة الشرطة التى تقبض عليه ، لكنه يهرب عن طريق المستنقعات الاسكتلندية بينما تطارده عصابة الأشرار والشرطة ، بينما يكون مقيدا الى يد مدرسة شابة لطيفة (مادلين كارول) والتى تتصور أنه قاتل حقيقى ، لتنتهى تلك المطاردة فى النهاية فى لندن لتتكشف كل الأسرار وتحل جميع المشاكل . ان هذا الفيلم يتمتع بالذكاء التقنى والايقاع السريع ، حتى انه يجسد السرد السينمائى فى أفضل حالاته ، (لقد تمت اعادة اخراج هذا الفيلم مرتين الأولى عام ١٩٥٩ من اخراج رالف توماس ، والثانية عام ١٩٧٨ من اخراج دون شارب ، لكن أيا منهما لم يصل الى مستوى الفيلم الأصلى) ، كما أن الفيلم **يحتوى على بعض النماذج الكلاسيكية للمونتاج السمعى البصرى ، فعندما تكتشف عاملة التنظيف جثة القتيلة فى شقة البطل تطلق صرخة عالية ، لتصبح هذه الصرخة فى المشهد التالى مباشرة صفير القطار الذى يحمل البطل الى اسكتلندا** .

وفى عام ١٩٣٦ يقدم هيتشكوك فيلم « **العميل السرى** » المقتبس عن مسرحية من تأليف كامبل ديكسون ، والتى تعتمد على شخصية « آشندين » فى قصص المغامرات التى ألفها سومرست موم . يتناول الفيلم قصة كاتب شهير (جون جيلجود) ، يعمل فى الوقت ذاته عميلا بريطانيا ويلاحق جاسوسا ألمانيا ويقتله فى سويسرا خلال الحرب الأولى ، **دون أن يقع الفيلم فى اية أحكام اخلاقية مسبقة ، مما جعل المتفرجين يشعرون بقدر من الغموض فى مشاعرهم تجاه الشخصيات** ، وهو الأمر ذاته الذى حدث مع فيلمه التالى « **تخريب** » (١٩٣٦) الذى يعتبر أكثر أفلام هيتشكوك كآبة — حتى اخراجه لفيلم « سايكو » (١٩٦٠) — وهو اقتباس معاصر لرواية جوزيف كونراد « العميل السرى » (١٩٠٧) ، حيث نرى بطل الفيلم فيرلوك — الذى يمتلك دار سينما صغيرة فى لندن — وهو يعمل بشكل سرى مع جماعة من الفوضويين الذين يخططون لتدمير المدينة . ان فيلم « تخريب » يحتوى على **بعض من افضل مشاهد هيتشكوك**

فى براعتها الحرفية ، فذروة الفيلم تأتى عندما يقوم فيرلوك بارسـال شقيق زوجته الصغيرة لكى يزرع قنبلة زمنية دون أن يعلم الصبى بحقيقة ما يحمله · ويخوض سلسلة من المصاعب عند كل نقطة فى رحلته ، فمرة يصادفه الزحام ، ومرة أخرى يجذبه مسرح العرائس · وعندما يقترب موعد الانفجار ، كان الصبى يركب حافلة ، ليصبح مونتاج هيتشكوك أكثر تعقيدا حتى يجعل المتفرج يقوم بتفريغ توتره فى اللحظة التى تنفجر فيها القنبلة ، ويلقى الصبى وركاب الحافلة مصرعهم · فى مشهد لاحق تعلم السيدة فيرلوك بمسئولية زوجها عن موت شقيقها ، فتقتله على مائدة الطعام بواسطة السكين · وان التوليف فى مشهد تناول طعام العشاء الذى يسبق هذا الفعل مباشرة هو من أكثر المشـاهد قوة فى أفلام هيتشكوك ، كما أنه يوضح الجهد الهائل الذى بذله المخرج فى رسم التفاصيل ، حيث يتأمل لحظة بلحظة وصول السيدة فيرلوك الى قرارها ، وعندما تتخذ هذا القرار يكون الرجل بدوره يعانى من الاحساس بالذنب ؛ حتى انه يتمنى الموت لنفسـه عقـابا على جريمته · وبالاضـافة لهذه **التأثيرات المونتاجية المعقدة** ، فان فيلم « تخريب » يحتوى على **اشارات ذكية لفن السينما وحب مشاهدة الأفلام** ، حيث ان دور فيرلوك فى الفيلم هو امتلاك وادارة دار عرض سينمائى ، (ويتضح اختيار هيتشـكوك الواعى لهذه المهنة عندما نعرف أن البطل فى الرواية الأصلية كان يتاجر فى الأدب الداعر) ، فعلى سبيل المثال يبدى فيرلوك كراهية واشمئزازا لأفلام القتل والجريمة ، لكنه يضطر لتأجيرها وعرضها لكى يرضى رواد السينما ، كما أن قرار السيدة فيرلوك قتل زوجها يبدو متسقا مع ما يظهر فى خلفية الصورة من أحد أفلام ديزنى الكارتونية ــ كأنه شبح يستحث البطلة على القتل ــ ويبدو فيه عصفور صريعا بسهم اخترق صدره أطلقه عليه طائر آخر ، بينما يتردد على شريط الصوت الصدى لجملة : « من قتل العصفور ؟ » ·

ثم يأتى فيلم « **شاب وبرىء** » (١٩٣٧) ، وهو فيلم خفيف يدور حول مطاردة مزدوجة على طريقة جريفيث ، ويبدو مميزا فى **احتوائه على لقطة تبلغ ١٤٥ قدما لكاميرا تسير على قضبان ، وتنتقل من لقطة عامة فى البداية حتى تنتهى بلقطة قريبة جدا ، وكأنه قد تم تصويرها من عين الشخصية الرئيسية** · أما فيلم « **السيدة تختفى** » (١٩٣٨) فقد كان آخر أفلام هيتشكوك البريطانية من نمط الأفلام البوليسية والتشويق ، (أعيد اخراج هذا الفيلم فى عام ١٩٧٨ عن سيناريو جورج أكسيلرود واخراج أنطونى بيدج) ، وهو فيلم عن الجاسوسية تدور أحداثه فى وسط أوربا ، حيث نرى سلسلة من المؤامرات وخطط الخداع المتبادلة

داخل قطار يكاد الفيلم لا يغادره، ولقد كان هذا الفيلم — مثل « ٣٩ خطوة » — نموذجا واضحا على أن انجلترا لم تكن واعية على الاطلاق بخطر التهديد النازى القريب ٠

كان هيتشكوك قد حقق آنذاك شهرة عالمية كبيرة لصناعة السينما البريطانية ، عندئذ قرر أن يذهب الى هوليوود بدافع رخاء الاقتصاد الأمريكى من ناحية ، والمصير السياسى الغامض لأوربا من ناحية أخرى ٠ لكن من المؤكد أن هيتشكوك كان مدفوعا باعتبارات فنية أيضا ، فقد كان الاقتصاد البريطانى وصناعة السينما البريطانية يعانيان من الانكماش (كما سوف نرى فى الفصل القادم) ، بينما **كانت طموحات هيتشكوك الفنية تتزايد وتتسع** ، وفى ذلك الوقت كانت فترة الكساد قد وصلت الى نهايتها وأصبحت استوديوهات هوليوود تمثل ما كانت تمثله استوديوهات « أوفا » خلال العشرينيات ٠ (لقد كان هذا يحدث بالمعنى الحرفى للكلمة ، وذلك لأن استوديوهات هوليوود كانت تقوم بتوظيف حشود كاملة من العاملين فى شركة « أوفا » ، والتى كانت مركزا حيويا للأفلام ذات الميزانية العالية فى الغرب) ٠ لكنه قبل أن يرحل صنع فيلما بريطانيا آخر ، والذى كان اقتباسا ميلودراميا عن رواية المؤلفة دافنى دى موريه « **خان جامايكا** » (١٩٣٩) ، ليبدأ بعد ذلك عقدا يمتد سبع سنوات مع ديفيد سيلزنيك ، ويستهله باقتباس آخر عن رواية لموريه ، وكان ذلك هو فيلم « **ريبيكا** » (١٩٤٠) ٠ (فى الحقيقة أن هيتشكوك لم يقدم لشركة سيلزنيك طوال هذه المدة الا ثلاثة أفلام ، لكن الشركات الأخرى كانت تقوم باستعارته لاخراج أفلامها ، خاصة فى الفترة ما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٤ ، والتى كانت شركة سليزنيك خلالها تعانى من الصعوبات المالية) ٠ وقد أظهر فيلم « ريبيكا » تغيرا فى ايقاع هيتشكوك ، وذلك لأن الفيلم يعكس **تماسكا كبيرا فى الايقاع والأسلوب الناعم المصقول ، بفضل الأدوات التقنية المتنوعة التى وجدها هيتشكوك فى متناول يده داخل الاستوديوهات الأمريكية** ٠ وعلى الرغم — أو ربما بسبب — ما أشيع عن تدخل سيلزنيك فى اخراج هذا الفيلم ، فان « ريبيكا » قد حصل على ترشيحات للأوسكار فى جميع الفروع الفنية ، ليفوز بجائزتين عن أفضل فيلم وعن أفضل تصوير سينمائى بالأبيض والأسود (والذى قام به جورج بارنز) ٠ كان فيلم هيتشكوك الثانى فى أمريكا فيلما مهما من **افلام الدعاية التى تناهض النزعة الانعزالية داخل أمريكا** (فقد كانت الحرب قد بدأت فى أوربا منذ عدة شهور ، فى الوقت الذى بدأ فيه انتاج الفيلم) ، وكان ذلك هو فيلم « **مراسل أجنبى** » (١٩٤٠) الذى أخرجه بأسلوب شديد الخصوصية ، الذى أتقنه فى

أفلام التشويق البريطانية ، والذى تم ترشيحه أيضا لعدة جوائز أوسكار. وقد قام بانتـــاج الفيلم والتر واجنر لحساب « الفنانون المتحدون » ، ويعتمد على الاقتباس الفضفاض من مذكرات فنسنت شيهان ، ويحتوى على العديد من **المؤثرات الخاصة شديدة الاتقان ، مثل مشهد التحطم المدوى لطائرة قام بتصميم نماذجها مصمم الديكور وليم كاميرون منزيس** (١٨٩٦ ـ ١٩٥٧) ، وقام بتصـــويرها جوزيف فالنتين (١٩٠٠ ـ ١٩٤٩) ٠

كان الفيلمان التاليان من انتاج « آر ٠ كيه ٠ أو » ٠ وكان أولهما هو « **السيد والسيدة سميث** » (١٩٤١) ، وهو كوميديا حوارية عادية تم انتاجها خصيصا لتقـــوم ببطولتها الممثلة الكوميدية الموهوبة كارول لومبارد (١٩٠٨ ـ ١٩٤٢) والتى لقيت مصرعها فى حادث تحطم طائرة بعد انتاج الفيلم بوقت قصير ٠ أما الفيلم الثانى فهو « **الشك** » (١٩٤١) ، وهو دراما تشويق نفسية شديدة الاحكام والذكاء ، كما كان هذا هو أول أفلام هيتشكوك مع كارى جرانت (١٩٠٤ ـ ١٩٨٦) الذى يلعب فى الفيلم دور رجل يبحث عن الثروة والغنى ، لكنه لا يستطيع أن يحقق نجاحا فيتزوج امرأة ثرية تعانى من الكبت الجنسى (لعبت دورها جوان فونتين) ، والتى تبدأ تدريجيا فى أن تشك فى أنه يخطط لقتلها ليحصل على ثروتها ٠ وعلى الرغم من أننا نرى الأحداث تدور فى الريف الانجليزى بجوه الخاص ، فان الفيلم قد تم تصويره فى الحقيقة فى الاستوديو داخل ديكورات قام بتصميمها هارى سترادلينج (١٩٠٢ ـ ١٩٧٠) ٠ ويوحى الفيلم بمزيج من الاحساس بالشر والتعقيد النفسى بتفاصيله الدقيقة ، على الرغم من أن مسئولى الاستوديو حاولوا التخفيف من هذا الاحساس عندما فرضوا نهاية للفيلم توضح أن مخاوف البطلة لم تكن الا نتيجة أوهام عصابية ، (وربما كان ذلك فى حد ذاته أكثر ايحاء بالشر مما افترضه القائمون على الانتاج) ٠ وفى اختيار هذه النهاية يبدو واضحا تماما كيف تنظر هوليوود ـ كمؤسسة رسمية لها أيديولوجيتها ـ الى موضوع الجنس ، فقد كان الهدف من ذلك كله هو ان **تتحاشى شركة « آر ٠ كيه ٠ أو » تشـــويه صـــورة جرانت كنجم محبوب فى نظر الجمـــاهير** ٠

عاد هيتشـــكوك مرة أخرى الى موضـــوع الجاسوسية مع فيلمه « **المخرب** » (١٩٤٢) ، وهو فيلم ضخم يدور حول مطاردة مزدوجة ، ويحتوى على لقطات تســـجيلية لحادث تخريب حقيقى (وهو احتراق الباخرة نورماندى) ، وينتهى بمطاردة مجنونة على قمة تمثال الحرية ٠

وفى عام ١٩٤٣ صنع هيتشكوك ما يعتبره أفضل أفلامه الأمريكية وهو « ظل من الشك » ، الذى يدور حول قصة معقدة لمريض نفسى قاتل يزور أقرباءه فى مدينة سانتاروزا الصغيرة فى كاليفورنيا ، حيث لا يشعر أحد بمرضه ، وهو الفيلم الذى أنتجته شركة يونيفرسال ، ويتميز بكاميرا جوزيف فالنتين شديدة الاتقان ، والتمثيل الرائع لكل الممثلين خاصة تريزا رايت فى دور ابنة الأخ الرقيقة المحبة ، وكذلك جوزيف كوتون فى دور « **العم تشارلى » الذى يبدأ شخصا رقيقا فاتنا وينتهى الى ارتكاب جريمة القتل** ، كما كان السيناريو الذى كتبه ثورنتون وايلدر يبدو متأثرا بمسرحيته « مدينتنا » التى كان قد كتبها قبل خمسة أعوام . وكان شريط الصوت يستخدم الحوار المتداخل على طريقة أورسون ويلز فى « المواطن كين » (١٩٤١) و « آل أمبرسون العظماء » (١٩٤٢) (واللذين سوف نتناولهما فى فصل لاحق) . لكن ما جعل فيلم « ظل من الشك » يحقق مكانة كبرى بين أعمال هيتشكوك المهمة ، كان النسيج البصرى للفيلم بالاضافة الى حبكته النفسية المعقدة . ويعود هيتشكوك بعد ذلك الى موضوع الحب بشكل صريح هذه المرة فى فيلم « **قارب الانقاذ** » (١٩٤٤) والذى يصور قصة رمزية عن الصراع العالمى ، نرى فيها مجموعة من النـاس الذين يمثلون ثقافات ونزعات سياسية مختلفة ، قد تم حصارهم فى قارب أنقاذ بعد هجوم نازى . وقد اعتمد الفيلم على قصة لجون شتاينبك ، وتم تصويره فى أحد الأحواض داخل الاستوديو فى شركة « القرن العشرون ـ فوكس » ، لذلك فان أغلب لقطاته من نوع اللقطات القريبة .

كان أول أفـلام هيتشـكوك فى فترة ما بعد الحرب هو فيلم « **المسحور** » (١٩٤٥) الذى يدور حول حبكة تشويق نفسية ، نرى فيها مديرا لمصلحة للأمراض العقلية يتصور أنه فى الواقع قاتل يعانى من عدم تذكر جرائمه . ولقد احتشد هذا الفيلم ـ الذى أنفق عليه سيلزنيك بسخاء ـ بالعديد من **الرموز الفرويدية** ، كما احتوى على **مؤثرات تقنية مبهرة** ، مثل مشهد الحلم الذى قام بتصميم ديكوراته الفنان **سلفادور دالى** ، كما احتوى أيضا على **أول موسيقى اليكترونية فى السينما الأمريكية** فى بعض أجزاء الفيلم ، والتى فاز بفضـلها المؤلف الموسيقى ميكلوش روزا بجائزة أوسكار . ثم يأتى فيلم « **سيىء السمعة** » (١٩٤٦) ، الذى يدور حول تجسس النازيين على المفاعلات النووية . وتدور أحداثه فى ريو دى جانيرو ، والذى أخرجه هيتشكوك لشركة « آر . كيه . أو » التى ضمنت للفيلم ميزانية ضخمة . ولقد حقق الفيلم نجاحا جماليا من خلال التصوير البارع بالأبيض والأسود الذى قام به تيد تيزلاف (ولد ١٩٠٣) ،

وبفضله احتوى الفيلم على عدة مشاهد شديدة الابهار ، لكن أكثرها اثارة هو **حركة الرافعة (الكرين) المنقضة التى تبدأ فى أعلى السلم بقاعة الرقص ، لتتحرك حركة متصلة عبر العديد من الغرف ، حتى تنتهى فى النهاية بلقطة قريبة على مفتاح فى يد البطلة** • ولقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا كبيرا لعل من بين أسبابه تلك القبلة الملتهبة ، والمرعبة فى آن واحد ، بين النجمين كارى جرانت وانجريد برجمان •

لم يحقق الفيلم التالى « **قضـــية بارادين** » (١٩٤٧) الا نجاحا محدودا ، فقد كان على الرغم من ابهاره التقنى يدور حول ميلودراما مملة تجرى أحداثها فى ساحات القضاء • فى الوقت الذى كان فيه هيتشكوك قد قام بانشاء شركته الخاصة — « شركة ترانس اتلانتيك » — التى شـــاركه فى تأسيسها عام ١٩٤٦ سيدنى برنستين (ولد ١٨٩٩) ، الذى كان يملك سلسلة من دور العرض البريطانية ، كما كان صديقا مخلصا ومعجبا متحمسا بهيتشـكوك • (كان برنســتين شـديد الحب للسينما طوال حياته ، فقد بدأ موزعا صغيرا للأفلام حتى انتهى كشخصية بارزة فى عالم الثقافة السينمائية البريطانية ، فقد أسس جمعية الفيلم فى لندن — حيث تقابل مع هيتشكوك للمرة الأولى — فى عام ١٩٢٤ • كما أقام سلسلة دور عرض « جرانادا » فى عام ١٩٣٠ ، ومجموعة « جرانادا » التليفزيونية فى عام ١٩٥٤ • وقد عمل خلال الحرب العالمية الثانية مستشارا سينمائيا لوزارة الاعلام البريطانية • وكان رئيسا لفرع السينما فى الادارات العليا لقوات الحلفاء حيث قام بالتعاقد مع هيتشكوك آنذاك ، لكى يصنع فيلما تسجيليا يجمع فيه بعض الشرائط عن معسكرات الاعتقال النازية ، بهدف عرض هذا الفيلم عندما كانت الحرب توشك على الانتهاء على الشعب الألمانى ، لكى يرى بعينه جرائم قادته • لكن السلطات العسكرية منعت عرض الفيلم حتى تم اكتشاف نسخته فى عام ١٩٨٣ • ومما هو جدير بالذكر أن هيتشكوك قد قام فى عام ١٩٤٤ بصنع فيلمين قصيرين للاحتفاء بالمقاومة الفرنسية هما « رحلة سعيدة » ، و « مغامرة فى ملقا » ، وذلك تحت اشراف برنستين ، لكن الفيلمين لم يعرضا حتى تم اكتشافهما أيضا فى فترة لاحقة • ولقد حصل برنستين على لقب بارون فى عام ١٩٦٩) •

كان أول أفلام هيتشكوك لشركته الخاصة هو **أول أفلامه بالألوان** ، وهو الفيلم التجريبى الجـــرىء « **الحبل** » (١٩٤٨) ، والمقتبس عن مسرحية من تاليف باتريك هاملتون ، (والتى تعتمد بدورها على القضية المشهورة باسم « ليوبولد — ليب » فى عام ١٩٢٤) ، والتى يقوم فيها

شابان مثقفان بقتل صديق من أجل اثبات تفوقهما النيتشوى بالمقارنة مع الاخلاقيات التقليدية ، ويقومان باخفاء جثته فى خزانة بغرفة المعيشة ، ثم يقيمان حفل عشاء حول هذه الخزانة لأقربائه • (كان نيتشه فيلسوفا المانيا عاش ما بين (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) ، وأكد فى فلسفته على أن ارادة القوة هى الدافع المحرك لكل الكائنات على المستوى الفردى والاجتماعى ، وهى الفلسفة التى تم تشويهها ومسخها بعد وفاته ، عندما تحولت على أيدى المفكرين ذوى النزعات اليمينية الى أسطورة السوبرمان ، والتى تنادى بأن بعض الأشخاص يمكنهم بارادتهم أن يضعوا أنفسهم خارج المعايير الأخلاقية المعتادة ، ويقترفوا الأفعال التى ينظر لها المجتمع على أنها نوع من الجرائم • وقد بدت المعالجة الأولى لهذه الأيديولوجيا عند هيتشكوك فى شخصية القبطان النازى ، فى فيلم « قارب الانقاذ » ، حتى ان بعض النقاد أخطأوا فهم هذا الفيلم وتصوروا أن هيتشكوك يؤمن بهذه الفلسفة) • لقد كانت براعة الفيلم الأساسية تكمن فى تصوير جوزيف فالنتين ـ باستخدام تسهيلات مستأجرة من « شركة وارنر » ـ **للقطات تمتد الى عشر دقائق ، بحيث لا تخرج أبدا عن اطار الشقة التى تدور فيها الأحداث ، ومن خلال الكاميرا التى لا تتوقف عن الحركة** ، وقام هيتشكوك بنفسه من أجل ذلك بتصميم اللقطات شديدة التعقيد للحركة فوق القضبان • وان المونتاج الوحيد داخل الفيلم يقتصر على اللحظات التى يتم فيها تغيير البكرات ، كما أنها تبدو من خلال التتابع وكأنها لقطة واحدة متصلة • علاوة على أن **الفيلم يتحاشى أية قفزات زمنية فى السرد** ، لذلك فان زمن عرض الفيلم يتطابق مع الزمن الدرامى للحدث وكأن الفيلم يبدو فى مجمله قد تم تصويره فى لقطة واحدة متصلة • وفى الحقيقة أن **الكاميرا ليست هى النجم الوحيد فى فيلم « الحبل » ولكن الديكور قد شاركها فى تلك النجومية ، خاصة فى تلك الخلفية التى تجسد حرفيا ما يمكن أن نراه من النافذة على أنه ناطحة سحاب فى نيويورك** تمت اضاءتها بواسطة ٨٠٠٠ مصباح حرارى و ٢٠٠ لوحة اعلانية من النيون ، بحيث يمكن اضاءة هذه المصابيح واحدا بعد الآخر لكى تتوافق مع تقدم الزمن وكأننا نرى الشفق ، ثم بداية الليل من خلال النافذة • ومع ذلك كله فان فيلم « الحبل » **انتهى الى الفشل النقدى والجماهيرى ، لأن اللقطات ذات الدقائق العشر لم تحقق التوتر الدرامى الذى كان ينشده هيتشكوك ، بالاضافة الى الموضوع الكئيب والمقزز للفيلم** • كان ثانى أفلام هيتشكوك لشركة ترانس اتلانتيك ـ وآخر أفلام هذه الشركة أيضا ـ هو فيلم « **تحت برج الجدى** » (١٩٤٩) الذى قام بتصويره بالألوان جاك كارديف (ولد ١٩١٤) فى استوديوهات اليسترى فى لندن • تدور أحداث هذا الفيلم التاريخى فى أستراليا

القرن التاسع عشر ، ليستمر فيه هيتشكوك فى تجريب اللقطات الطويلة فى مشاهد عديدة بجمال أخاذ ، ولكن هذه اللقطات لم تستطع أن تخلق سردا روائيا متماسكا ، لذلك استقبل الجمهور الفيلم استقبالا فاترا ٠ وكان هذا أيضا هو مصير فيلم « **رعب فى المسرح** » (١٩٥٠) ـ الذى أنتجته وارنر وتم تصويره فى لندن ، لكن الفيلم حقق اعجابا نقديا فى الفترة اللاحقة بفضل **التفاعل المحكم بين الوهم السينمائى والوهم المسرحى** ، بالاضافة الى التصوير المتقن للمصور ويلكى كوبر (ولد عام ١٩١١) ٠ كان هيتشكوك آنذاك يبحث جاهدا عن محاولة لانتاج فيلم ، ليعيد النجاح الجماهيرى ، وكانت تلك هى الفترة التى استهل بها مرحلته الثانية بفيلم « **غرباء فى قطار** » (١٩٥١) من انتاج وارنر ، والذى يعتمد على رواية باتريشيا هيجسميث ، من خلال سيناريو ريموند شندلر وزنزى أورموند ٠ يتناول هذا الفيلم من نوع التشويق النفسى قصة اتفاقية قتل بين شابين يتقابلان فى قطار ، يوافق بمقتضاها كل منهما على قتل غريم الآخر ، وبالفعل فان برونو الشخص المريض نفسيا ينفذ هذه الاتفاقية بشكل غير متوقع ، عندما يقتل الزوجة المثيرة للمشاكل للرجل الآخر الذى يدعى جاى ، لذلك فانه ينتظر منه أن ينفذ بقية الاتفاق بقتل أبيه ٠ لقد بدأ الأمر عند جاى كأنه نكتة ، ليصبح جريمة مرعبة يفزع لها ويشعر بالاحساس بالذنب الذى يستولى عليه ، لذلك فانه يرفض أن يكمل الاتفاق ، ليحاول برونو من ناحيته أن ينسب جريمة القتل التى ارتكبها الى جاى ٠ ولقد قام المصور روبرت بيركس (ولد عام ١٩١٠) بتصوير الفيلم فى المواقع الحقيقية ليصبح بعدها المصور الدائم فى كل فلام هيتشكوك ، فيما عدا فيلما واحدا منذ عام ١٩٥١ ، وحتى وفاة المخرج فى عام ١٩٦٨ ٠ **ويحتوى الفيلم على أكثر نماذج الشخصيات النفسية براعة عند هيتشكوك** ، خاصة شخصية برونو التى قام بأدائها روبرت ووكر ، كما أن الفيلم ينتهى بالمشهد المبهر بالصراع بين برونو وجاى فوق المرجيحة الدوارة التى تخرج عن مدارها وتميل حتى تنهار فى النهاية ٠ وبالفعل حقق هذا الفيلم النجاح الجماهيرى الذى كان هيتشكوك يتوقعه ، ليخرج فيلمين لشركة وارنر ، كان الأول هو « **انى أعترف** » (١٩٥٢) الذى تم تصويره فى مدينة كويبك ، ويتناول قصة قس يسمع اعترافا لأحد القتلة ، لكنه يجد نفسه متهما بجريمة القتل ذاتها ٠ أما الفيلم الثانى فهو « **تحدث الى م ٠ بالتليفون من أجل القتل** » (١٩٥٣) والذى كان اقتباسا ذكيا لمسرحية شهيرة ، وقد **تم تصويره بالألوان بطريقة الفيلم الخام الذى يوحى بالبعد الثالث ، لكنه عرض فى نسخة عادية** عندما انحسرت موضة تلك الطريقة على نحو سريع ٠ (لقد كانت تلك التقنية محاولة يائسة من السينما لمنافسة الشعبية المتنامية للتليفزيون فى تلك

الفترة ، لذلك كانت طريقة « البعد الثالث » أو « الرؤية الطبيعية » طريقة معقدة لتحقيق صورة توحي بأنها مجسمة ، لكنها لم تعش الا فترة قصيرة بين عامى ١٩٥٣ و ١٩٥٤ ، وخلالها تم انتـــاج ٦٩ فيلما بهذه الطريقة ، لكن بعضها تم عرضه بالطريقة العادية بعد أن فقد الجمهور انبهاره بها ، وهو ما سوف نعرض له بالتفصيل فى فصل لاحق) ٠ وفى التحليل الأخير ، فان هيتشكوك قد استطاع فى هذا الفيلم أن يعطى أداء رائعا للنجمة جريس كيلى (١٩٢٩ ــ ١٩٨٢) ، كما كان الفيلم نموذجا للاقتصاد فى السرد وتكوين الكادرات فى عمق الصورة ٠

صنع هيتشكوك افلامه الأربعة التالية بالألوان لشركة باراماونت ، وكان اول هذه الأفلام هو « **النافذة الخلفية** » (١٩٥٤) الذى ضيق فيه مجال الحدث أكثر مما فعل فى فيلميه السـابقين « قارب الانقاذ » و « الحبل » ٠ فقد **تم تصوير الفيلم كله من خلال كاميرا ظلت محاصرة فى شقة البطل الذى يعمل مصورا فوتوغرافيا محترفا** ، ويبقى حبيسا بالمنزل حتى تتماثل للشفاء ساقه المكسورة ، لتقوم الكاميرا بتسجيل ما يراه من خلال النافذة التى تطل على الفناء الخلفى لمنزله ، وحتى لا يشعر بالملل ، فان البطل يقوم بالتجسس على جيرانه من خلال عدساته المقربة ، حتى يتوصل شيئا فشيئا الى الاقتناع بأن أحد هؤلاء الجيران قد قتل زوجته ، ومزق جثتها ، ودفنها فى حديقة الفناء ٠ ويحاول البطل أن يجمع أدلة الجريمة ، مما يعرض حياة خطيبته للخطر (وحياته أيضا فى الأحداث اللاحقة) لكنه ــ مثل المتفرج نفسه ــ لا يستطيع الا أن يجلس ويراقب ما يحدث من منظور تحدده نوافذ الجيران ، وقدرة عدساته على تقريب الصورة ٠ **ويعتبر فيلم « النافذة الخلفية » فيلما معاصرا بالمعنى الكامل للكلمة ، فموضـــوعه الرئيسى هو التعقيد الأخلاقى لموقف الشـــخص المتلصص (وهو أيضا موقف متفرج الفيلم) ، وتفاعله مع ما يراه ، وهو الموضوع الذى سوف يدور حوله فيلم انطونيونى « تكبير » (١٩٦٦) وفرانسيس فورد كوبولا « المحادثة »** (١٩٧٣) (اللذين سوف نناقشهما فى الفصول القادمة) ، كما سوف يتناوله هيتشكوك بنفسه مرة أخرى فى فيلمه « سايكو » (١٩٦٠) ٠

وفى عام (١٩٥٥) ، فى نفس العام الذى حصل فيه على الجنسية الأمريكية ، اخرج هيتشـكوك فيلمه « **امسـك حرامى** » ، وهو من نمط كوميديا التشويق ذات الأسلوب الرشيق ، ويدور حول لص يتسلل الى المنازل ، وتم تصويره على شواطىء الريفييرا الفرنسية لشركة بارامونت

وبأسلوب الشباشة العريضة الجديدة آنذاك : « فيستا فيجين » ، وكما هو متوقع اصبح هيتشكوك واحدا من اوائل المخرجين الذين استخدموا الشاشة العريضة لكي يكتشف امكاناتها الجمالية ، سـواء من خلال تكوين الكادر من الناحية التشكيلية او من الناحية الدرامية ، وقد استخدم تقنية الشاشة العريضة في كل افلامه التالية باستثناء فيلم واحد هو « الرجل الغلط » . جاء بعد ذلك « مشاكل هاري » (١٩٥٥) الذي استهل به تسع سنوات من التعاون المثمر مع المؤلف الموسيقى برنارد هيرمان (١٩١١ ـ ١٩٧٥) . كما استخدم الشاشة العريضة « فيستا فيجين » لكي يوحي بجمال الخريف في غابات فيرمونت ، التى كانت هى الخلفية لدراما الكوميديا السوداء المعقدة واللاذعة في آن واحد ، حول جثة ترفض أن يتم دفنها لأن هناك شخصا ما يعود الى اخراجها المرة تلو المرة . وفي نفس العام اعاد هيتشكوك صنع فيلمه « الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم » ، هذه المرة من خلال فيلم مبهر ذى ميزانية كبيرة ، مستخدما موسيقى برنارد هيرمان المثيرة ، ومشـاهد المطاردة التى تم تصويرها فى المغرب ولندن . وعلى الرغم من أن هذا الفيلم كان نسخة معدلة لتوائم الزمن المعاصر ، الا أنها ظلت تحتفظ بمشهد قاعة ألبرت هول ، وان بدت أكثر عظمة من خلال الشاشة العريضة ، وقيام هيرمان بنفسه بقيادة أوركسترا لندن السيمفوني المكون من مائة عازف لأداء موسيقى « كانتاتا السحاب العاصف » لآرثر بنجامين على شريط الصوت المجسم ذى القنوات الست . ولقد حقق الفيلم ـ الذى كان قريبا الى قلب هيتشكوك ـ نجاحا هائلا في شباك التذاكر بفضل جمال التصوير الفائق بطريقة « الفيستا فيجين » حتى انه أخفى بعض تجارب هيتشـكوك الجمالية ، مثل استخدامه للتوليف غير العادى ، والذى سوف يستخدم فيما بعد على نحو أكثر تأثيرا فى فيلمه « الدوار » . (يعتمد التوليف على ما يسمى بالخط الوهمى الذى يدور فى ناحية واحدة من المشهد ، وهو ما يسمى « بقاعدة المائة وثمانين درجة » ، لكن هيتشكوك تجاوز عن هذه القاعدة ، وأرسى ما يسمى « بمونتاج الـ ٣٦٠ درجة » ، وهو بذلك يجعل اليمين يسارا فى اللقطة التالية مما يؤدى بشـكل متعمد الى احساس المشاهد بفقد الاتجاهات ومن ثم الاحساس بالدوار) . وكأنما كان هيتشكوك يريد أن يكفر عن اسرافه الباذخ فى هذا الفيلم ، لهذا قدم فيلمه التالى باسلوب شـبه تسجيلى ودون استخدام الشاشة العريضة ، فى فيلم « الرجل الغلط » (١٩٥٧) ، والذى يدور حول القبض بطريق الخطأ على أحد الرجال وسجنه . وقد تم تصويره بالأبيض والأسود فى مواقع حقيقية فى مدينة نيويورك ليكون آخر افلامه لشركة وارنر .

وفى عام (١٩٥٨) ، أخرج هيتشكوك فيلمه « دوار » الذى تم تصويره بالشاشة العريضة « فيستا فيجين » فى مواقع حقيقية من سان فرانسيسكو ، وهو الفيلم الذى يعتبره أغلب النقاد أعظم أفلامه وأكثرها شاعرية من الناحية البصرية . وعلى الرغم من أن الفيلم يتبنى نمط اسلوب المخبر السرى ، والتشويق البوليسى ، الا انه يحكى ايضا قصة رومانسية قام باقتباسها بذكاء أليكس كوبيل وصامويل تايلور ، عن رواية « من بين الأموات » من تأليف بيير بوالو وتوماس نارسياك ، اللذين كتبا أيضا رواية « الشياطين » . اننا نرى فى الفيلم سكوتى (جيمس ستيوارت) وهو مخبر شرطة سابق ، أصابه الخوف المرضى من الأماكن المرتفعة – ومن ثم الدوار – بعد أن تسبب بمحض المصادفة فى سقوط أحد زملائه من فوق أحد الأسطح ، مما أدى الى موته ، وهى الحقائق التى نعرفها فى التسعين ثانية الأولى من الفيلم من خلال مشهد مونتاجى غير عادى يتضمن خمسا وعشرين لقطة . ان ذلك يجعله يستقيل من العمل ، ولكنه يقبل على مضض مهمة يستأجره لها أحد معارفه الأثرياء الذى يدعى جافين اليستر ، لكى يتعقب زوجته مادلين (كيم نوفاك) ، التى تعتقد أنها تجسد جدتها الاسبانية كارلوتا فالديز ، التى كانت امرأة عظيمة لكن حياتها القاسية أدت بها الى الجنون والانتحار . ان سكوتى يتعقب مادلين فى الطرق العالية المنحدرة فى سان فرانسيسكو ، كما أنه ينقذها مما يبدو أنه محاولة انتحار من فوق جسر جولدن جيت ، وخلال ذلك يكتشف سكوتى أنه قد وقع فى حبها ، لكنها تموت – أو هكذا يبدو – بالقاء نفسها من برج الأجراس فى كنيسة اسبانية قديمة ، ويبدو أنها نجحت فى تلك المحاولة لأن اصابة سكوتى بالدوار على سلم هذا البرج جعلته عاجزا عن ايقافها وانقاذها . وهكذا يستولى عليه الشعور بالذنب لأنه يشعر أنها ماتت بسبب اهماله مما يجعله يقف على حافة الجنون ، لكنه يشفى بعد ذلك .

فى المشاهد اللاحقة ، كان مايزال يشعر بالفقدان المؤلم لحبيبته التى لم يستطع انقاذها ، لكنه يكتشف فتاة تعمل بائعة فى أحد المحلات وتدعى جودى ، تشبه الى حد مذهل حبيبته مادلين ، على الرغم من أن محبوبته الضائعة كانت الهة رومانسية ، بينما تبدو جودى امرأة عادية خشنة . وهكذا يقضى سكوتى بقية الفيلم وقد استحوذت عليه فكرة أن يعيد خلق صورة محبوبته التى ماتت فى المرأة التى عثر عليها . فى الحقيقة لم تكن المرأتان الا امرأة واحدة قامت بخداع سكوتى نفسه ، عندما قامت بدور المرأة المنتحرة داخل خطة القتل الخبيثة التى وضعها الزوج اليستر ، وهى الحقيقة التى يكشفها هيتشكوك للمتفرج بعد ثلثى

الفيلم (ولكن سكوتي يظل جاهلا بها) · وهكذا فان هيتشكوك يحطم التشويق المعتاد لكي يقوم المتفرج بالتركيز على الجو النفسي لشخصية البطل ، وحالة الاضطراب التي استولت عليه ، (بل ان حالة مشابهة تستولى على جودى أيضا التي وقعت في حبه) ، لذلك فان سكوتي يبدو وكأنه مقتنع بأن مادلين ما تزال في قيد الحياة ، وكلما كان يقترب من هذا الوهم يبدو وكأنه يبتعــد أكثر عن الحقيقة لأن مادلين التي كان يتصورها لم تكن موجودة أبدا في اى وقت من الأوقات ، وانما كانت اقرب الى ممثلة في فيلم تتنكر في دور شخصية اخرى · اذن فان حالة «الدوار» التي تصيب سكوتي ليست مجرد حالة مرضية ، لكنها تتحول دراميا الى تلك المتاهة من الصورة وشبيهتها ، وهو ما يؤدى الى نتيجة حتمية عندما يحاول اقناع جودى بأن تمثل أمامه ما فعلته مادلين في لحظات انتحارها ، ليكتشف الحقيقة المرعبة بأنها كانت امرأة واحدة منذ بداية الفيلم · وهكذا يشفى من « الدوار » ، ليقوم بجرها الى قمة برج الأجراس حيث « ماتت » مادلين ، لتسقط جودى ــ مادلين ، وتلقى ــ هذه المرة بشــكل حقيقي ــ حتفها · لا يمكن لأى اختصار لهذه الحبكة أن يفى بوصف ذلك البناء المعقد الذى يتميز به الفيلم ، والذى تتردد فيه أصداء تيمة الحب الذى يحاول أن يقهر الموت ، وهى التيمة التي تكررت كثيرا في فن السرد في الغرب مثل « روميو وجولييت » لشكسبير ، و « مرتفعات ويذرينج » لاميلى برونتي ، و « تريستان وايزولده » لريتشارد فاجنر · كما أن موسيقى هيرمان تؤكد هذه الأصداء عندما تقوم بعزف نغمات عالية غير متوافقة تقطع الألحان الأوركســترالية الدالة المقتبســة عن اوبرا فاجنر ذاتها ، خاصة لحنها الختامي المعروف باسم « الحب ــ الموت » ·

لقد كان بناء فيلم « دوار » يعتمد في عناصره البصرية والسمعية على سلسلة من الدوامات الهابطة ، التي تعمق دخول سكوتي في دوامة روحية نشأت عن اشتياقه الرومانسي لمادلين ، التي كانت تمثل سرابا بعيدا كلما تأكد له استحالة الوصول اليه فانه يزداد له اشتياقا ، لذلك فان الدوار يصبح صورة ورمزا لهذا الاشتياق ، والذى يترجمه هيتشكوك ــ لكي يشعر به المشاهد بشكل بصرى ــ في عدة مشاهد من الفيلم من خلال اللقطات التي تتناقض فيها حركة الكاميرا فوق القضبان مع حركة عدسة الزوم · (استخدم هيتشكوك لقطات يتم تصويرها من أعلى برج الأجراس في الكنيســة ، ليقوم من خــلال حركة الكاميرا فوق قضبان بالابتعاد ، بينما يقوم في نفس الوقت بالاقتراب من خلال حركة عدسة الزوم العكسية ، وبذلك فان المنظر لا يتغير ، لكن المنظور يتغير عندما تبدو أبعاد الأشياء وكأنها تلتوى وتدور حول نفسها) · وهى المؤثرات

الخاصة التى استطاع فريق العمل الخاص بهيتشكوك تحقيقها كلما كان سكوتى يحدق من أعلى فى الهوة العميقة الموجودة فى الأسفل (مثل لقطة الشارع من فوق أحد الأسطح ، أو قاع برج الأجراس من فوق أعلى السلم) • كما ان سكوتى يرى « مادلين » للمرة الأولى بعد موتها فى أحد المطاعم ، ليقوم هيتشكوك باستخدام التوليف من ٣٦٠ درجة ، الذى ينتهك قواعد هوليوود الكلاسيكية ، كى يجعلها موجودة فى مكان متخيل ليست فى الحقيقة موجودة فيه أبدا • ان هذا التوليف الدرامى الذى يتفاعل مع لقطات الكاميرا الذاتية ــ من خلال تصوير بيركس ــ بالاضافة للأسلوب الخاص فى استخدام الضوء ، هى الأساسيات الجمالية التى استخدمها هيتشكوك لكى يجعل المتفرج يتوحد مع رؤية سكوتى فى رؤيته الخاصة لمادلين ، أو بكلمات أدق ذلك الفخ النفسى الذى صنعه بنفسه لمعبودته الرومانسية • لكن هذا التوحد بيننا وبين سكوتى يتوقف عندما تكشف جودى عن خطة الجريمة ، لأننا نراه عندئذ انسانا مريضا بأوهام لا وجود لها ، وعاجزا كأنه يقود نفسه الى الهلاك • ويلاحظ الناقد روبين وود ــ الذى كتب أول دراسة جادة باللغة الانجليزية عن فن هيتشكوك فى كتابه « أفلام هيتشكوك » (١٩٦٥) ــ أن الثلث الأخير من فيلم « دوار » يعتبر واحدا من « أكثر التجارب ايلاما واثارة للاضطراب التى عاشها المتفرج فى أى فيلم سينمائى » • وانها ملاحظة صحيحة بلا جدال ، لأننا قد عشنا مع سكوتى فى قصته وأحلامه الرومانسية قدرا كبيرا من التعاطف خلال الجزء الأكبر من الفيلم • لذلك فانها تجربة مرعبة أن ننتهى معه باكتشاف أنها لم تكن الا أحلاما بشكل ينتهك كل ما تعودنا عليه فى فنون السرد والروايات والأفلام • ان الأمر يبدو ليس فقط كما لو انه تم استلابنا من النهاية السعيدة على طريقة هوليوود ، ولكننا أيضا لم نجد الشعور بالتطهير والارتياح الذى نجده فى التراجيديا الكلاسيكية ، فعندما ينتهى الدوار يتضح ان الألم والموت لم يكن لهما أى معنى ، وكان الفيلم يحاول أن يوحى أنه طريق يدور على نفسه ، وعندما يشرف على نهايته فانه يوشك على البداية من جديد . لذلك فان فيلم « دوار » لا يدور فقط حول قصة الخداع الكامن داخل قصة حب رومانسية ، ولكنه يضج به أيضا على الخداع الكامن داخل التقاليد السردية فى سينما هوليوود ، وذلك عندما يقدم لنا بطلا هشا وضعيفا وبطلة كاذبة محتالة ، بالاضافة الى أنه يرفض أن يصل الى نهاية ، أو بالأحرى يفضل أن يغلق الدائرة داخل رحلة واحدة فى مسار لولبى صاعد • كما أن الفيلم فى مستوى أعمق يكشف عن حقيقة أكثر صعوبة وايلاما : ان النهاية الحتمية للمثالية الرومانتيكية ــ أو البحث الطموح فيما وراء الممكن ــ ليست الا المرض

النفسى الذى يبدأ بالعصاب ، ويسير فى طريق الانحراف وربما ينتهى بحب الموتى .

لكن فيلم « دوار » لم ينجح على المستوى النقدى أو الجماهيرى عند عرضه ، وليس صعبا أن نفهم السبب ، لأنه عرض فى نفس العام الذى كانت فيه الأفلام الجماهيرية هى « سايونارا » و « جنوب الباسيفيك » للمخرج جورج لوجان ، وكثيرا ما أعلن هيتشكوك عن ألمه من هذا الاستقبال الفاتر لفيلمه ، ووضع كل اللوم على كهولة ستيوارت وقلة خبرة نوفاك (مع أنهما من الصفات الأساسية لشخصيات الفيلم نفسها) . لم يكن ادعاء هيتشكوك بذلك نوعا من الاعراب عن اليأس ، لكنه يوضح أن هيتشكوك لم يكن أمينا مع نفسه فى هذا التفسير . فمن المؤكد أنه كان يفهم أنه يغامر بصنع هذا الفيلم التجريبى والغامض للجمهور الأمريكى . ولقد قال كاتب السيناريو صامويل تايلور عن ذلك : « لقد كان هيتشكوك يعرف تماما ما يريده فى هذا الفيلم ، وما يريد أن يقوله ، والطريقة التى يجب أن يعرض بها القصة على المتفرج ، لقد أعطيته الشخصيات والحوار الذى أراده ، كما قمت بانجاز التطور الدرامى للقصة ، ولكن الفيلم كان فيلمه من الكادر الأول حتى الكادر الأخير ، فقد كان موجودا فى كل لحظة من الفيلم . وان أى انسان كان يراه خلال صنع الفيلم كان يفهم ويشعر ـ كما فعلت أنا ـ بأن هيتشكوك مستغرق فى فيلمه حتى أطراف أصابعه » .

وعلى أية حال ، فان هيتشكوك كان مصمما على أن فيلمه التالى يجب أن يحقق نجاحا جماهيريا كبيرا ، ولقد استطاع تحقيق ذلك تماما فى فيلمه « **الشمال عن طريق الشمال الغربى** » (١٩٥٩) ، الذى عاد فيه الى جو المطاردة المزدوجة الذكية ، على طريقة فيلمه « ٣٩ خطوة » (١٩٣٥) ، حتى ان فيلمه « الشمال .. » يبدو أحيانا كما لو أنه يقدم محاكاة ساخرة للفيلم القديم ، وقد كتب السيناريو له بقدر كبير من البراعة الأسلوبية ارنست ليمان (ولد ١٩٢٠) ، وقام بتصويره بيركس بالشاشة العريضة « فيستا فيجن » ، لشركة « م . ج . م » . ويحكى الفيلم قصة رجل اعلانات من نيويورك ، يجد نفسه مطاردا عبر أمريكا بواسطة السلطات الحكومية وعصابة للجواسيس على الأسلحة النووية ، ليتضمن الفيلم بعضا من مشاهد هيتشكوك الكلاسيكية التى يبدو من أبرزها مشهد النهاية على حافة الجبل ـ بالمعنى الدرامى والحرفى للكلمة معا ـ فوق قمة جبل راشمور ، وكذلك مشهد هجوم طائرة رش المبيدات على البطل واطلاقها النيران عليه ، وهو يجرى وسط مزارع الذرة فى انديانا .

كما أن الفيلم يقوم بتوظيف الرموز الفرويدية بقدر من التلاعب والتعقيد مثل الأحلام الأوديبية ، بالاضافة الى تأثير موسيقى برنارد هيرمان التى خلقت احساسا بالتكامل التام فى كل المشاهد مع الأحاسيس والعواطف والأفكار • لقد اعترف هيتشكوك الى كاتب السيناريو ليمان خلال التصوير بما كان يريده : « هل تدرك يا آرنى ماذا نصنع حقا فى هذا الفيلم ؟ **ان المتفرج يبدو كما لو انه آلة أورغن عملاقة نقوم أنت وأنا بالعزف عليها • اننا نعزف فى لحظة ما تلك النغمة لنحصل على رد فعل محدد • وفى لحظة أخرى نعزف نغمات أخرى لنحصل على رد فعل آخر • وربما لن نكون فى المستقبل مضطرين حتى الى أن نصنع أفلاما ، فسوف تكون هناك أقطاب كهربية فى مخ المتفرج، وكل ما سوف نفعله عندئذ هو أن ندوس على الأزرار ليصيح (أووه) أو (آآآه) وسوف نجعله يخاف أو نجعله يضحك ، ألن يكون ذلك رائعا ؟ »** •

سوف يكون ذلك هو ما فعله حقا فى فيلمه « **سايكو** » الذى كتب له السيناريو جوزيف ستيفانو فى اقتباس عن رواية روبرت بلوش (وفى الحقيقة أن الرواية تعتمد على قضية حقيقية لقاتل سفاح) ، فقد كان هذا الفيلم **أكثر أفلام هيتشكوك برودا وقتامة** ، كما كان أكثر أفلام هوليوود ذكاء ، فقد قام هيتشكوك بانتاج الفيلم بمبلغ ٨٠٠ ألف دولار مستخدما فريق عمله التليفزيونى لحساب شركة باراماونت ، وقد تم تصويره بالأبيض والأسود بواسطة مدير التصوير جون راسل • وللوهلة الأولى **يبدو فيلم « سايكو » وكأنه التجسيد العلمى لمرضى عشق الموتى الذى بدأ فى « دوار »** ، كما كان الفيلم انتقاما وحشيا من النقاد ، فقبل أن ينتهى الثلث الأول من الفيلم الذى نتعاطف فيه مع البطلة الجميلة والجذابة (جانيت لى) ، والتى تهرب من الشرطة لسرقتها ٤٠ ألف دولار من رئيسها ، **يصدمنا الفيلم بمصرع البطلة بطعنات السكين وهى تأخذ** حمامها فى أحد فنادق الطريق الصغيرة ، فى مشهد مونتاجى مرعب ومتلاحق لا يستغرق الا ٤٥ ثانية ، وهو المشهد الذى يعتقد بعض النقاد **انه يقف جنبا الى جنب مع مشهد سلالم أوديسا فى فيلم ايزنشتين « المدرعة بوتمكين »** •

وفى الحقيقة أن فيلم « **سايكو** » **قد أفرط كثيرا فى التلاعب بالأدوات السينمائية** ، لذلك ، فانه ــ مثل بوتمكين ــ يمكن اعتباره تجربة ناجحة ومثيرة أراد بها هيتشكوك أن يخلق تأثيرا معينا لدى الجمهور ، ويثير لديه ردود فعل محددة • **فان التخطيط الدقيق الذى قام به هيتشكوك لمشهد الاغتيال بالسكين ليس الا تحقيقا عمليا وحرفيا ماهرا لمدرسة « كوليشوف**

ـ ايزنشتين » فى المونتاج . فالمشهد يحتوى على ٨٧ لقطة شديدة القصر تتلاحق وتتبادل بسرعة شديدة ، لكى نشعر باننا نشاهد على الشاشة جريمة قتل عنيفة ووحشية بشكل مرعب ، لكننا فى الحقيقة لم نر السكين وهى تخترق اللحم الا فى لقطة واحدة ، ودون أن تكون هناك أية دماء . ولقد تكامل المونتاج تكاملا دقيقا مع أصوات الفيولينات الصارخة المتقطعة لموسيقى برنارد هيرمان ذات النغمات الحادة . لقد كان هيتشكوك فى البداية يريد أن يستخدم مؤثرات صوتية طبيعية لمشهد القتل ، لكن هيرمان أقنعه بالحوار الهادىء بأن الموسيقى سوف تحقق تأثيرا أعمق ، مما يوضح نموذجا فنيا راقيا للعلاقة المهنية بينهما ، والتى بدأت منذ

« مشاكل هارى » (١٩٥٦) وحتى « مارنى » (١٩٦٤) . هناك أيضا جريمة قتل ثانية جاءت فى وقتها تماما لتصدم المتفرج على نحو مثير ، حتى انها تظل تحقق نفس الصدمة مهما كان عدد المرات التى يشاهد المتفرج فيها الفيلم ، فمرة بعد اخرى يستخدم هيتشكوك كلا من الكاميرا والمونتاج لكى يخدع المتفرج ، عندما يقوده بشكل سينمائى الى العديد من الطرق الفرعية المسدودة ، وملء الشاشة بعناصر بصرية تصرف نظره عن الموضوع الأصلى . كما أنه يقدم فى هذا الفيلم أكثر القصص كآبة فى تاريخ حياته الفنية كله ، فسفاح السكين نورمان بيتس (أنطونى بيركنز) هو صبى « دلوعة أمه » يصاب بالمرض النفسى ويعيش فى بيت كئيب مع جثة أمه المتحللة ، والتى ماتت قبل اثنى عشر عاما على يديه (أو هكذا يقال لنا فى نهاية الفيلم عن طريق الطبيب النفسى الذى يعمل مع الشرطة) . وقد أثار هذا الفيلم اشمئزاز النقاد فى عام (١٩٦٠) ، فأعربوا عن رعبهم من النزعة الكلبية القاسية فيه ، لكن براعته التقنية تجعله اليوم واحدا من أهم الأفلام الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب . كما أن سوداويته وكآبته تبدوان الآن أكثر معاصره (بالطبع كانت هناك أفلام ظهرت كأجزاء لاحقة للفيلم ، ولا ندرى ان كان شيئا طيبا أم سيئا أن يصبح نورمان بيتس شخصية مشهورة لدى الجمهور الأمريكى . ولقد قدم المخرج ريتشارد فرانكلين فيلمه « سايكو ــ ٢ » (١٩٨٣) ليحكى عن اطلاق سراح نورمان من المصحة العقلية بعد عشرين عاما من ارتكابه لجرائمه ، ليتحول فى الفيلم الجديد الى ضحية . كما أن الممثل أنطونى بيركنز قام بتمثيل واخراج فيلم « سايكو ــ ٣ » (١٩٨٦) ، ليقدم تنويع الثمانينيات على دموية السينما الأمريكية ، لكنه يفصح عن تأثر ذكى بأسلوب هيتشكوك ، بالإضافة الى أنه كرر بعض المشاهد المشهورة من أفلام هيتشكوك الأخرى ، وبالطبع قام بيركنز بتمثيل شخصية بيتس فى كل الأجزاء) . وعند عرض الفيلم فى عام ١٩٦٠ ، كان الثانى من ناحية الايرادات بعد فيلم

« بن هور » الملحمى المثقل بالزخارف والتفاصيل التاريخية ، وقد تم ترشيح « سايكو » لجائزتي أوسكار عن الاخراج وعن التصوير بالأبيض والأسود ، لكنه لم يحصل على أى منهما (بينما حصل عليها « بن هور ») ، لكن الفيلم إستطاع أن يحصد ما يزيد على ١١ مليون دولار فى عرضه الأول .

. . . .

كان هيتشكوك منذ أواخر الاربعينيات قد أصبح واحدا من أهم عملاء مكتب وكلاء الفنانين « ام . سى . ايه » ، واستطاع ان يقيم علاقة صداقة حميمة مع رئيس الوكالة ليو وازر مان ، الذى سوف يترك أثرا كبيرا على حياة هيتشكوك الفنية . فقد قام وزر مان فى عام ١٩٥٥ بعقد صفقة مع شركة « سى . بى . اس » التليفزيونية يقوم هيتشكوك بمقتضاها بانتاج برنامج أسبوعى من نصف ساعة يحمل اسمه ويحتوى على فيلم تليفزيونى قصير . وقد استطاع هذا البرنامج بين عامى ١٩٥٥ و ١٩٦٠ أن يصبح من أنجح البرامج وأكثرها مشاهدة فى تاريخ التليفزيون على الاطلاق ، لكن هيتشكوك لم يخرج بالفعل الا عشرين حلقة ، الا أن ظهوره الدائم فى بداية الحلقات جعله شخصا معروفا على المستوى القومى ، كما جعله غنيا أيضا ، فقد أصبح بمقتضى هذه الصفقة الشريك الثالث فى الشركة التليفزيونية ، مما أتاح له نوعا من الحرية فى انتاج أفلامه التالية . وفى الحقيقة أنه ليس هناك مخرج آخر فى أمريكا كان يمكنه انتاج فيلم « دوار » بميزانية ضخمة ونجوم مشهورين فى عام (١٩٥٨) . كما لم يستطع مخرج آخر أن يحصل على ترشيح جوائز الاوسكار لفيلم قليل التكلفة وشديد القتامة مثل « سايكو » فى عام (١٩٦٠) . لقد نجح هيتشكوك بالفعل فى إستثمار نجاحه التليفزيونى لكى ينجح فى كل نشاطات حياته الأخرى ، وخاصة عندما بدا كأنه قد وهب كل حياته وفكره وماله لصناعة الأفلام .

وبعد امتلاك هيتشكوك لتلك الحصة الكبيرة من أسهم شركة « ام . سى . ايه » ، قام بانتاج كل أفلامه التالية لحساب شركة يونيفرسال . وكان أول هذه الأفلام « **الطيور** » (١٩٦٣) الذى استغرق ثلاث سنوات لاعداده ، وبدا فى زمن عرضه كأنه **تجربة خالصة فى التكنيك** . وقد كتب السيناريو ايفان هنتر عن قصة قصيرة لدافنى دى مورييه ، ويحكى عن هجوم وحشى لملايين الطيور على شاطىء بالقرب من رصيف بوديجا فى كاليفورنيا ، وهو الهجوم الذى عانى منه آلاف من القاطنين من هذه المنطقة . وقد تميز الفيلم **بالمؤثرات الخاصة** (التى تحتوى على ٣٧١ لقطة خداع سينمائى) ، والتى قام بتنفيذها هيتشكوك بالاشتراك مع أب

اوبركس (١٩٠١ ـ ١٩٧١) ، الذى كان واحدا من أعظم فنانى التحريك لدى شركة ديزنى • كما تميز الفيلم أيضا بشريط الصوت الاليكترونى المزعج الذى قام بتحقيقه وتسجيله رينى جوسمان مع أوسكار صالا • لكن الفيلم كان بطىء الايقاع حتى بدأت أسراب الطيور فى الهجوم ، كما أنه اتسم أيضا ببعض السمات الشكلية غير المعتادة • لذلك يميل النقاد اليوم الى رؤية فيلم « الطيور » على أنه جزء من ثلاثية تضم « الدوار » و « سايكو » ، وهى الثلاثية التى تقدم عالما أصبح فاقد الحس وأخرس ، بسبب تشوش واضطراب المشاعر الانسانية • وعلى الرغم من أن هجوم الطيور على المدينة قد تم انجازه المبهر باستخدام مونتاج هوليوود التقليدى، فان الجو العام للفيلم لايقل فى تأثيره عن فيلم « الرجل الغلط » • ولقد قال مصمم الديكور للفيلم انه كان يستوحى لوحة « الصرخة » للفنان التعبيرى ادفارد مونش فى ذلك « **الاحساس بالعدم والكآبة والجنون فى تلك البرية التى تتوام مع الحالة النفسية الداخلية** » • كان فيلم « الطيور » هو أكثر أفلام هيتشكوك تكلفة فى الانتاج ، لكنه كان أكثرها نجاحا أيضا ، لذلك استمر فى العمل مع النجمة تيبى هيدرين (ولدت عام ١٩٣٥) ، فى آخر أعماله المهمة « **مارنى** » (١٩٦٤) ، الذى كتب له السيناريو جاى بريسون ألين عن رواية ونستون براهام • وقد كان الفيلم يشبه « الدوار » ، لأنه يدور حول حالة من الاستحواذ يقع فيها رجل فى حب امرأة مصابة بحالة عصابية (انها هنا مرض جنون السرقة الذى لا يفلح معه العقاب) ، ويحاول البطل أن يعالجها • لكن الفيلم نال انتقادات بسبب **اصطناع طرائق التحميض الفوتوغرافى ، والديكور الخلفى المرسوم فى بعض المشاهد على انه مناظر طبيعية (وربما كان هذا الأسلوب الخاص مقصودا فى حد ذاته**) • لكن « مارنى » يحتوى على مشاهد مثيرة وجميلة ، تصور حالة الهلاوس ، وهى المشاهد التى ترقى الى مستوى أفضل أعمال هيتشكوك ، كما أنها تنتمى الى النوعية التى اطلق عليها فرانسوا تريفو « **الأفلام العظيمة التى تستخدم الأخطاء بشكل متعمد** » • ومع ذلك فقد حقق « مارنى » فشلا بائسا فى شباك التذاكر ، كما أصبح فيلم هيتشكوك الأخير ، الذى اشترك فيه مع ثلاثة من أهم أعضاء فريقه الفنى فى مرحلته الأخيرة : المصور روبرت بيركس ، والمونتير جورج تومازينى ــ اللذين توفيا بعد فترة قصيرة من استكمال « مارنى » ــ والمؤلف الموسيقى برنارد هيرمان الذى ألحت عليه شركة يونيفرسال باللوم على عدم جماهيرية « مارنى » ، والذى قام هيتشكوك بفصله فى نوبة من الغضب •

صنع هيتشكوك بعد ذلك فيلمين عن الجاسوسية في فترة الحرب ، كان الأول « الستار الممزق » (١٩٦٦) الذى يعتمد على سيناريو أصلي من تاليف برايان لور ، وفيلم « توباز » (١٩٦٩) ، والذى كتب له السيناريو صامويل تايلور عن الرواية الرائجة من تاليف ليون يوريس . لكن هذين الفيلمين أظهرا نوعا من تزايد لامبالاة هيتشكوك بحرفته ، وربما انحداره ايضا • لكنه عاد من جديد مع فيلم « الهياج المجنون » (١٩٧١) والذى قام بكتابة السيناريو له بشكل رشيق أنطونى شافر عن رواية آرثر لابرن «مع السلامة يا بيكاديللى، الوداع يا ميدان لانكستر» . وقد كانت عودة هيتشكوك بهذا الفيلم قوية ، بفضل اجتماع موضوعيه الرئيسيين للمطاردة المزدوجة والاستبطان النفسى ، بالاضافة الى استخدام العنف بشكل حيوى وبراعة حرفية عالية • ويتناول الفيلم – الذى قام بتصويره جيل تايلور ، في مواقع حقيقية بمدينة لندن – مريضا نفسيا جنسيا يقوم بخنق النساء برباطات عنقه • وعلى الرغم من أن الفيلم يوحى بكراهية عميقة تجاه النساء ، كما أنه يحتوى على مشاهد القتل التى تتسم بنزعة بورنوجرافية (والتى أوجبت قصر عرضه رقابيا على الكبار فقط) ؛ فان هذا الفيلم كان من أشهر أفلام عام ١٩٧٢ .

أما فيلم « خطة عائلية » (١٩٧٦) والذى كتب له السيناريو ارنست ليمان عن رواية فيكتور كانينج ، فقد عاد فيه هيتشكوك الى الكوميديا السوداء من خلال حكاية غريبة تضم حوادث الاختطاف والقتل والنزعة الروحية الزائفة ، وهو الفيلم الذى يحمل ظلالا قوية من فيلم «الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم » (فى نسخة عام ١٩٥٦) ، وفيلم « الشمال عن طريق الشمال الغربى » • وبينما كان هيتشكوك يقوم بدراسة سيناريو فيلم « ليلة قصيرة » وهى قصة تشويق عن الجاسوسية ، تعتمد على الحياة الحقيقية للعميل البريطانى جورج بليك ، مات هيتشكوك فى منزله فى بيفرلى هيلز يوم ٢٩ أبريل عام ١٩٨٠ •

لقد كان أسلوب هيتشكوك فى الانتاج أسلوبا شديد الصرامة ، حيث كان يقوم بالاعداد المسبق بكل تفاصيله قبل ان يبدأ فى الانتاج ، بدءاً من التصور الأول للفيلم وحتى اعداد السيناريو التفصيلى والمرسوم لكل اللقطات ، وتحضير كل أدوات الانتاج المطلوبة ، قبل أن تدور الكاميرا لتصوير اللقطة الأولى من أى فيلم • وبذلك كان هيتشكوك يمارس نوعا فائقا من السيطرة الكاملة على كل أفلامه الروائية الثلاثة والخمسين التى صنعها بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٧٦ ، حتى عندما كان يعمل مع أشخاص

يتسمون بجنون العظمة مثل ديفيد سيلزنيك (ولقد قام هيتشكوك بعد تركه لشركة سيلزنيك في عام ١٩٤٧ بانتاج افلامه بنفسه بغض النظر عمن يقوم بالتمويل أو توزيع وعرض هذه الأفلام) • لكن النظرة النقدية السائدة التي تراه على أنه مجرد حرفي ماهر قد تراجعت خلال السبعينيات ليحل محلها تقييم أكثر عدلا يراه في جوانبه الشكلية والاخلاقية ، وهو الموقف الذى أصبح معترفا به عندما منحه معهد الفيلم الأمريكى جائزة الانجاز عن حياته الفنية فى عام ١٩٧٩ • **فالنظرة المعاصرة لهيتشكوك تضعه في مصاف رواد التاريخ السينمائى جنبا الى جنب مع جريفيث وايزنشتين ورينوار وويلز •**

وبالطبع ليس هناك مجال للشك فى حرص هيتشكوك على أن يكون له أسلوبه السينمائى الخاص ، فخلال الثلاثينيات كان واحدا من المخرجين القلائل الذين استخدموا مونتاج ايزنشتين فى فترة كان يقتصر فيها التوليف على الوظيفة السردية لحكاية القصة السينمائية ، كما أن تمكنه وبراعته فى استخدام اللقطات الممتدة بواسطة الكاميرا المتحركة كانت واضحة للعيان منذ الأربعينيات ، وكانت انجازاته في تكوين الكادرات من خلال الشاشة العريضة في الخمسينيات ذات أهمية تاريخية فائقة بالنسبة للسينما المعاصرة • أما ما وراء الشكل فقد كان هيتشكوك **فنانا أخلاقيا وقدريا ، استطاع أن يخلق صورة للعالم المعاصر يكمن فيها الخطر والقبح خلف المظاهر العادية للحياة اليومية • انه عالم يقترب كثيرا من أعمال فرانز كافكا ، ويلخص ما أطلقت عليه هانا أرنيت « تفاهة وعادية الشر » • وهو ايضا عالم اطلق عليه الناقد روبين وود ما أسماه « تلك الانفجارات المفاجئة بين لحظة وأخرى للعداء تجاه المرأة ، وتجاه الجسد الأنثوى على نحو خاص » ، وهو ما يجعلنا نذكر بقوة عنصرية جريفيث •**

لقد كان تصنيف هيتشكوك على أنه أستاذ التشويق مجرد مناورة اعلانية ، استغل فيها هيتشكوك سوء فهم الجمهور لأعماله ، فان أفلامه العظيمة مثل « تخريب » ، « ظل من الشك » ، « دوار » ، « سايكو » ، و « الطيور » ، ليست لها علاقة حقيقية بالتشويق • **أن ما فعله هيتشكوك لم يكن مجرد تنويعات على نمط سينمائى جاهز يدعى فيلم التشويق ، ولكنه خلق نمطا جديدا يمكن أن نسميه « فيلم هيتشكوك » ، الذى يمكن تقليده ومحاكاته بلا نهاية ، لكن احدا لا يمكنه بلوغه ايضا •** (كمجرد أمثلة ، أوحى فيلم « الشمال عن طريق الشمال الغربى » بسلسلة أفلام الكوارث ، كما أن فيلم « دوار » قد أعيد اخراجه عدة مرات ، كما أن فيلم « ظل من الشك » يقف بقوة وراء فيلم « القطيفة

الزرقاء » (١٩٨٦) من اخراج ديفيد لينش • ولن تنتهي سلسلة المقارنات في هذا المجال) • لقد كان هيتشكوك فنانا أصيلا وكانت حياته هي فنه ، كما أنه نجح ـ ربما أكثر من أي فنان في هذا القرن ـ في أن يجعل مخاوفه ووساوسه وأحلامه جزءا من النفس الجماعية لنا نحن المتفرجين •

جورج كيوكور ، وليم وايلر ، فرانك كابرا

هناك ثلاثة مخرجين لهم أهمية تاريخية برزوا في هوليوود خلال الثلاثينيات ، على الرغم من أن أعمالهم كانت أقل في عددها وتماسكها من أعمال المخرجين الأربعة السابق ذكرهم • كان الأول هو **جورج كيوكور** (١٨٩٩ ـ ١٩٨٣) الذي جاء الى هوليوود قادما من عالم برودواى ، ليعمل في البداية مخرجا للحوار مع كل من المخرجين لويس مايلستون وارنست لوبيتش ، قبل أن يخرج فيلمه الأول في عام ١٩٣٢ « **فاتورة الطلاق** » بطولة كاترين هيبورن وجون باريمور • وقد أصبح معروفا بأنه واحد من أكثر الحرفيين براعة في السينما الأمريكية ، عندما قدم سلسلة من الأفلام الكوميدية ذات الطابع المميز ، والأفلام المقتبسة بعناية عن بعض الأعمال الأدبية • ولقد كانت لدى كيوكور نزعة واضحة تميل الى الديكور الأنيق ، والحوار الرشيق ، وقدرة على ادارة النجمات في التمثيل ، مما جعل البعض يطلق عليه « **مخرج النساء** » ، ولكن موهبته الحقيقية تتجاوز هذا المصطلح الساخر • وقد ظل كيوكور يعمل لدى شركة « م • ج • م » وحدها طوال الثلاثينيات والأربعينيات ، ولكنه بدأ بالعمل بالقطعة لدى الشركات الأخرى بعد الحرب العالمية الثانية •

ومن بين أفلامه المهمة « العشاء في الثامنة » (١٩٣٣) ، « نساء صغيرات » (١٩٣٣) ، « ديفيد كوبرفيلد » (١٩٣٥) ، « غادة الكاميليا » (١٩٣٦) ، « اجازة » (١٩٣٨) ، « قصة فيلادلفيا » (١٩٤٠) ، « مصباح الغاز » (١٩٤٤) ، « ضلع آدم » (١٩٤٩) ، « مولود بالأمس » (١٩٥٠) ، « النوع الذي يتزوج » (١٩٥١) ، « بات ومايك » (١٩٥٢) « يجب أن يحدث لك » (١٩٥٤) ، « مولد نجمة » (١٩٥٤) ، « البنات » (١٩٥٧) ، و « سيدتي الجميلة » (١٩٦٤) ، وهي الأفلام التي جعلته جديرا بأن يفوز بجائزة الأوسكار عن انجازاته في الاخراج طوال حياته الفنية • وكانت جميع هذه الأفلام تتسم بالرشاقة والأناقة وبالأداء البارع لبعض من أهم الممثلين والممثلات الموهوبين في السينما

الأمريكية ، والذين استحق العديد منهم الجوائز عن أدوارهم في أفلام لكيوكور ، مثل جون باريمور ، جين هارلو ، ماري دريسلر ، جريتا جاربو ، كاترين هيبورن ، كارى جرانت ، نورما شيرر ، جوان كراوفورد ، روزاليند راسل ، جيمس ستيوارت ، انجريد برجمان ، شارل بواييه ، جودى هوليداى ، سبنسر تراسى ، جيودى جارلاند ، جاك ليمون ، جيمس ماسون ، وأودرى هيبورن • وفى الحقيقة ان **أعمال كيوكور لا تفصح عن رؤية شخصية قوية ، ولكنها تتسم بتماسك ملحوظ فى ذكائها وحساسيتها وذوقها** • وقد فاز فى عام ١٩٨١ بجائزة جريفيث من نقابة المخرجين الأمريكيين ، كما أنه **بفيلمه « غنى ومشهور »** (١٩٨٢) **أصبح أكبر المخرجين سنا على الاطلاق الذين صنعوا فيلما لشركة كبرى** ، كما فاز الفيلم بجائزة « الأسد الذهبى » فى فينسيا فى نفس العام •

كان **وليم وايلر** (١٩٠٢ ـ ١٩٨١) مخرجا أمريكيا متميزا ، وقد بدأ حياته الفنية باخراج أفلام **الويسترن من « حرف ب »** ، وأفلام قصيرة أخرى لحساب خاله كارل لايمل فى شركة يونيفرسال • ليبدأ فى عام ١٩٣٥ العمل لدى صامويل جولدوين ، ويكتسب شهرة **لقدرته على الاقتباس المحكم لأعمال الآخرين** • وكان من أشهر تلك الأعمال مسرحية « ساعة الأطفال » من تأليف ليليان هيلمان ، والتى قدمها وايلر فى فيلم « هؤلاء الثلاثة » فى عام ١٩٣٦ • وأعاد اخراجها باسمها الأصلى فى عام (١٩٦٢) • كما اقتبس مسرحية سيدنى كينجسلى « الطريق المسدود » عن سيناريو لهيلمان (١٩٣٧) ، وكذلك مسرحية هيلمان « الثعالب الصغيرة » (١٩٤١) • كما قدم أفلاما مقتبسة عن روايات مثل « دودزورث » (١٩٣٦) ، « مرتفعات ويذرنج » (١٩٣٩) ، « مسز مينيفر » (١٩٤٢) لحساب شركة « م • ج • م » ، و « الوريثة » (١٩٤٩) لحساب باراماونت عن رواية هنرى جيمس « ميدان واشنطن » ، بالاضافة الى اقتباس مسرحيات أخرى مثل « جيزى بل » (١٩٣٨) ، و « الخطاب » (١٩٤٠) لحساب وارنر • وقد شاركه فى أغلب تلك الفترة **المصور الفوتوغرافى البارع جريج تولاند** الذى قام **بتجريب التصوير باستخدام البؤرة العميقة** فى أفلام وايلر ، مثل « مرتفعات ويذرينج » و « الثعالب الصغيرة » ، قبل أن يستخدمها ببراعة فائقة فى فيلم أورسون ويلز « المواطن كين » (١٩٤١) •

وكان **فيلم « أجمل سنوات حياتنا »** (١٩٤٦) هو آخر أفلام وايلر لحساب جولدوين ، وهو الفيلم الذى نال مدحا كبيرا عند عرضه ، كما حصد عددا من جوائز الأوسكار (وهو ما حدث مع فيلم « مسز مينيفر »

أيضا قبل ٤ سنوات) ، فعلى الرغم من أن « أجمل سنوات حياتنا » يبدو تقليديا ، الا أنه يتمتع بدراما مؤثرة تتناول مشكلات الناس العاديين الذين يحاولون التوافق مع الظروف الجديدة للحياة الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب . ولقد أدت سمعته المتضخمة التى اكتسبها بأفلامه خلال فترة الحرب الى مواصلته لاخراج مشروعات متضخمة خلال الخمسينيات ، والتى وصلت الى ذروتها مع الأفلام التجارية ذات الايرادات العالية ، والتى أخرجها بالشاشة العريضة مثل « البلد الكبير » (١٩٥٨) لحساب « الفنانون المتحدون » و « **بن هور** » (١٩٥٩) لحساب « م . ج . م » ، والذى سجل **رقما قياسيا لم يحققه فيلم آخر بحصوله على احدى عشرة جائزة كبرى للأوسكار** . وعلى الرغم من ذلك ، فقد استمر خلال تلك الفترة فى تقديم أعمال جديرة بالاهتمام ، كان أغلبها لحساب باراماونت ، مثل فيلم « قصة بوليسية » (١٩٥١) ، وهو فيلم مغامرات يتميز بالقسوة والسخرية المريرة ، وفيلم « كارى » ١٩٥٢ المقتبس عن رواية درايزر التى تنتمى الى نهاية القرن التاسع عشر ، وفيلم « الساعات اليائسة » (١٩٥٥) ، الذى يدور حول دراما مؤثرة معاصرة ، وفيلم « اجازة رومانية » (١٩٥٣) بأسلوبه الكوميدى الرومانسى المرح . وكذلك الفيلم غير التقليدى خلال فترة الخمسينيات « اغراء حميم » (١٩٥٦) ، وهو الفيلم الذى يدور حول عائلة من جماعة الكويكرز فى ولاية انديانا تحاول أن تعيش فى سلام خلال أحداث الحرب الأهلية . ولقد قام وايلر خلال الستينيات باستعادة بعض السمات التى تميز بها خلال الفترة الأولى من حياته الفنية بأفلام مثل « **جامع الفراشات** » (١٩٥٦) ، والمقتبس اقتباسا جيدا عن رواية جون فاولز . لكن فيلميه « فتاة مرحة » (١٩٦٨) و « تحرير ل. ب. جونس » (١٩٦٩) ، لم يستطيعا أن يساهما كثيرا فى استعادة شهرته الأولى . ومع ذلك فقد تم اختيار وايلر فى عام ١٩٧٥ لجائزة جمعية الفيلم الأمريكية عن انجازه الفنى طوال حياته ، وخاصة فى فترته الأولى .

أما **فرانك كابرا** (ولد عام ١٨٩٧) فقد هاجر من صقلية مع عائلته الى لوس أنجليس فى عام ١٩٠٣ ، حيث حصل على شهادة فى الهندسة الكيميائية من معهد التكنولوجيا فى كاليفورنيا . وبعد عجزه عن الحصول على عمل مناسب فى هذا المجال ، ذهب ليعمل كاتبا للنكات والنمر الكوميدية لدى هال روش وماك سينيت ، ثم هارى لانجدون ، الذى كتب له الفيلم الناجح « **تراامب ، تراامب ، تراامب** » (١٩٢٦) كما أخرج له أيضا « الرجل القوى » (١٩٢٦) و « سراويل طويلة » (١٩٢٧) . وعندما انتهى التعاون بينهما بسبب اختلاف طموحاتهما

الابداعية ، ذهب كابرا ليعمل لدى هاري كون فى شركة كولومبيا ، حيث صنع أول فيلم ناطق للشركة وهو « قضية دونوفان » (١٩٢٩) ، وسلسلة جماهيرية من أفلام المغامرات التى تدور حول أسلحة الجيش المختلفة مثل « الغواصة » (١٩٢٨) ، « الطيارة » (١٩٣٠) ، و « المنطاد » (١٩٣١) • ولقد أخرج كابرا فى عام ١٩٣١ أول أفلامه مع كاتب السيناريو روبرت ريسكين « الشقراء ذات الشعر البلاتينى » والذى قامت ببطولته النجمة هارلو ، ليبدأ فترة من التعاون قدما فيها **اعظم افلام الحوار (الكرة اللولبية) الكوميدية لشركة كولومبيا مثل « سيدة ليوم واحد » (١٩٣٣) ، « حدث ذات ليلة » (١٩٣٤) ، « مستر ديدز يذهب الى المدينة » (١٩٣٦) ، « لا يمكن أن تاخذها معك » (١٩٣٨) ، و « مستر سميث يذهب الى واشنطن » (١٩٣٩) ، بالاضافة** الى الفيلم الخيالى ذى الميزانية الهائلة ، والذى يتحدث عن عالم المدينة الفاضلة « **الأفق المفقود** » (١٩٣٧) • وقد حصل كابرا على جوائز الأوسكار عن الاخراج لثلاثة من هذه الأفلام ، حتى انه قد أصبح عند نهاية عقد الثلاثينيات واحدا من أكثر مخرجى هوليوود شهرة ، وهو ما دفعه الى تكوين شركة مستقلة بالاشتراك مع ريسكين لانتاج وتوزيع فيلمه التالى « قابل جون دو » (٩١٤١) ، وهو فيلم يدور حول أمثولة تناهض الفاشية ، لكن الفيلم لم ينجح فانتهت بذلك علاقة كابرا وريسكين •

وخلال الحرب العالمية الثانية التحق كابرا بالجيش ليصبح رئيسا لوحدة السينما المنشأة حديثا فى سلاح التوجيه المعنوى ، حيث أصبح منتجا ومخرجا لسلسلة **الأفلام التسجيلية المتميزة « لماذا نحارب ؟ »** (والتى سوف نناقشها فى فصل لاحق) ، وهى السلسلة التى كان الهدف من انتاجها هو تعليم وتثقيف رجال الخدمة العسكرية ، ولكن الرئيس روزفلت أوصى بعرض هذه السلسلة المكونة من سبعة أفلام فى دور العرض العادية فى كل أنحاء البلاد ، بسبب قدرتها العميقة على التأثير فى الجماهير • وقد فاز كابرا برابع جائزة للأوسكار له عن « مقدمة للحرب » (١٩٤٢) أولى حلقات هذه السلسلة • وبعد انقضاء الحرب بشهور ، حاول كابرا مرة أخرى العودة للانتاج المستقل بتأسيس « شركة أفلام ليبرتى » بالاشتراك مع جورج ستيفنس ووليم وايلر ، وهى الشركة التى قدم لها كابرا فيلمين قبل بيعها لشركة باراماونت فى عام ١٩٤٧ ، وهما « **انها حياة رائعة** » (١٩٤٦) ، و « حالة من الاتحاد » (١٩٤٨) واللذان فشلا تجاريا • وبعد أن قدم كابرا فيلمين من بطولة بنج كروسبى ، وهما « السفر على ظهور الخيل » (١٩٥٠) و « هنا يأتى

العريس » (١٩٥١) ـ واللذان كانا جزءا من اتمام صفقة « ليبرتى » مع باراماونت ـ عاش كابرا فى حالة من شبه التقاعد لم يقطعها الا عند اخراجه فيلم « ثقب فى الرأس » (١٩٥٩) من بطولة فرانك سيناترا ، و « جيب مملوء بالمعجزات » (١٩٦١) ، والذى أعاد فيه اخراج « سيدة ليوم واحد » • ولقد أصبح كابرا شخصية ثقافية قومية ـ على الرغم من أنه توقف عن صنع الأفلام ـ بعد قيامه بنشر سيرة حياته الذاتية ذائعة الانتشار ، والتى تدعى « الاسم فوق العنوان » فى عام ١٩٧١ • لقد كان تأثيره قويا على مجموعة كبيرة من المخرجين من مختلف الاتجاهات ، مثل : جون فورد ، ايرمانو أولمى ، ميلوش فورمان ، ساتياجيت راى ، ياسوجيرو أوزو ، كما أنه حصل على جائزة الانجاز عن حياته الفنية من معهد الفيلم الأمريكى فى عام ١٩٨٢ • لقد كان كابرا خلال الثلاثينيات يتمتع بدرجة من الاستقلالية والتميز لم يسبق لهما مثيل داخل نظام الاستوديو الأمريكى، وربما كان فشل شركته الخاصة فى فترة ما بعد الحرب هى التى جعلته نافرا من العودة لمؤسسة صناعة السينما الأمريكية ، وأيا كانت الحال فقد صنع فيلما واحدا عظيما بعد أفلامه المهمة خلال سنوات الكساد وهو فيلم « انها حياة رائعة » ، الذى يتسم فى ظاهره بالمرح والبهجة ، لكنه يوحى بقدر هائل من المستقبل المظلم للحياة الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب •

لقد كان حلول عصر الصوت يشكل تهديدا للسوق العالمية التى كانت السينما تتمتع بها منذ عصر ميلييس ، وذلك بسبب حاجز اللغة بين الصناعات القومية المختلفة • ولقد شهدت السنوات الأولى للسينما الناطقة صفير استهجان الفرنسيين عندما كانوا يسمعون الحوار فى الأفلام الألمانية ، والعكس صحيح أيضا • كما اكتشف البريطانيون والأمريكيون أن لكل منهما لكنة لا يفهمها الآخر ، بل نشأت أيضا مشكلة اختلاف اللهجات داخل القومية الواحدة • وفى محاولة للتغلب على هذا الحاجز ظلت الأفلام لسنوات طويلة يتم صنعها فى نسخ مختلفة بلغات مختلفة خلال مرحلة الانتاج ، وكانت تلك عملية باهظة التكاليف • لذلك تم التخلى عنها عندما نشأ فرع جديد فى صناعة السينما من خلال الدوبلاج أو اضافة الترجمة المطبوعة فوق الشريط بغرض التسويق للسوق الأجنبية • لأن السينما الأمريكية تعودت على أن تسود السوق العالمية ، فقد كانت قادرة على أن تبقى سيطرتها على هذه السوق ، بفضل ضخامة رأس المال المستثمر ، بالاضافة الى امتلاكها حق بيع الأجهزة الصوتية واستغلالها • (من الجدير بالذكر أن هوليوود كانت تقوم بعمل نسخ من لغات أخرى لأفلامها الناطقة بالانجليزية ، بميزانية تبلغ أقل من ٣٠٪ من الميزانية الأصلية ، لذلك قامت شركة باراماونت فى بداية الثلاثينيات ببناء استوديو كبير فى ضواحى

باريس بهدف انتاج أفلام بخمس لغـــات مختلفة ، وقد لحقت شركات هوليوود الكبرى الأخرى شركة باراماونت ، وأصبحت الضاحية الباريسية التي شيدت فيها الاستوديوهات معروفة باسم « **بابل على نهر السين** » ، التي تحولت الى **مصنع سينمائي هائل يعمل أربعا وعشرين ساعة في اليوم ، لانتـاج أفـلام بخمس عشرة لغة مختلفة من بينها الرومانية والليتوانية والمصرية (هكذا في الأصل !) واليونانية** ، وكان هذا المصنع ينتج فيلما واحدا بهذه اللغات المختلفة كل أسبوعين · وبالطبع لم تكن هذه الأفلام تتمتع بالجودة ، على الرغم من أن بعض المخرجين الشـبان الواعدين مثل مارك أليجريه وكلود أوتان ـ لارا ، تدربوا في هذا المصنع في ضاحية جوانفيل (انظر الفصل الثالث عشر) · وبنهاية عام ١٩٣١ كانت تقنية الدوبلاج قد تقدمت كثيرا ، مما أتاح لها أن تصبح بديلا قليل التكاليف للانتاج بلغات مختلفة ، لذلك قامت شركة باراماونت بتحويل استوديوهات جوانفيل الى **مركز للدوبلاج** لكل أنحاء أوربا ، وما يزال الدوبلاج ـ وفي بعض الأحيان الترجمة فوق الشريط ـ هما الأسلوب المتبع لعمل نسخ للعرض في أنحاء العالم (كما سوف نرى تفصيلا في الفصل التاسع) · ولكن رأس المال الأمريكي قد دخل بنصيب كبير خلال الثلاثينيات ، ليصبح مساهما أساسيا ومسيطرا على الشركات السينمائية الأمريكية ، فان هذه السينما كانت في تلك الفترة ذات توجه أيديولوجي محدد ، تجسد فيما يعرف باسم « **ميثاق الانتاج** » ·

كانت الملامح الأساسية والمحورية لهذا الميثاق هو أن الكساد ـ اذا كان موجودا من الأصل ـ ليس له الا تأثير ضئيل على حياة أغلب الناس ، وأنه ليست هناك جرائم في الشوارع ولا فساد في الحكومة ، وان سلطة الشرطة والجيش لا يمكن المســـــاس بهما ، وأن الدين والأسرة كنواة للمجتمع أمران مقدمان ومؤسستان أزليتان أبديتان ، وان أغلب الأمريكيين خلال الثلاثينيات يعيشون في بيوت خشبية جميلة من وراء الأسوار البيضاء النظيفة في الشوارع الهادئة بأية مدينة أمريكية ·

لقد كان « ميثاق برين » لا يقوم فقط بتنظيم وتهذيب المضـــــمون « الأخلاقي » للأفلام الأمريكية ، ولكنه كان يقوم أيضا بتحديد مضمونها الاجتماعي ، لذلك فان **هذا الميثاق الذي كان مقصودا به أن يكون « مسودة » هدفها « تنظيف الأفلام » ، كان في الحقيقة أداة لاحكام السيطرة على المجتمع** ، في فترة اتسمت بحالة من الفوضى الاقتصادية ، لذلك فعلى الرغم من أن السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات استطاعت تحقيق انجازات جمالية ذات مستويات مختلفـة ، الا أنهـا كانت تصر على اخفـاء « واقع »

الكساد ، كما أخفت فى فترة لاحقة واقع الحرب فى أوربا عن الشعب الامريكى · وان هذا الأمر ليس مجرد وجهة نظر شخصية لكاتب هذه السطور ، وانما هو تسجيل لحقيقة تاريخية ليس لها الا استثناءات قليلة مثل « أنا هارب من عصـــابة كثيرة العـــدد » (١٩٣٢) اخراج ميرفين ليروى لشركة وارنر ، و « خبزنا كفافنا » (١٩٣٤) لكنج فيدور من انتاج « الفنانون المتحدون » · **ان هوليوود لم تواجه بجدية البؤس الاجتماعى الذى أحدثه الكســـاد ، الى أن جاء فيلم « عناقيد الغضب » (١٩٤٠) لجون فورد** · كما كان أول فيلم هوليوودى يعترف بالتهديد النازى لأوربا هو « اعترافات جاسوس نازى » من انتاج وارنر واخراج أناتولى ليتفاك ، وهو الفيلم الذى لم يظهر حتى عام ١٩٣٩ · (لقد كان السبب الحقيقى فى هذا الأمر هو أن المسئولين التنفيذيين فى الشركة لم يكونوا يريدون آنذاك ابداء أى عداء تجاه دول المحور ، أو الدول المحايدة والتى كان يوجد بها بعض ممتلكات وأسهم وأسواق هذه الشركات · **وقد يبدو من المستحيل علينا أن نصدق اليوم أنه كانت هناك جبهة داخل « مكتب هيز » فى عام ١٩٣٩ طلبت ضرورة احتواء سيناريو فيلم « اعترافات جاسوس نازى » على الاقرار بأن لهتلر انجازات سياسية واجتماعية لا يمكن انكارها ، كما طلبت هذه الجبهة أيضا حذف أية معلومات أو اشارات غير عادلة عن احتلال النازى لتشيكوسلوفاكيا** ، وفى الحقيقة أن التحول لتوضيح الخطر النازى ، بدأته شركة وارنر لأســباب شخصية أكثر من كونهــا أسبابا سياسية ، فقد تعرض مدير مبيعات الشركة فى ألمانيا ــ جوكاوفمان ــ للضرب حتى الموت على أيدى بلطجية النازى فى احدى حوارى برلين فى عام ١٩٣٦ ، وهو الحادث الذى لن ينساه جاك وارنر أبدا) ·

لذلك ، فـــان الملاحظة النهـــائية على سينما هوليوود خـــلال الثلاثينيات يمكن اختصارها فى الآتى : **لقد أضيف الصوت الى السينما كنتيجة للصراع الاقتصادى المرير بين شركات الانتاج الأمريكية المتنافسة ، ولقد تم اتقان تقنيات تسجيل الصوت على أيدى المهندسين الأمريكيين ، ولقد تم استخدام الصوت بشكل ابداعى خلاق فى الجانب الأكبر منه على أيدى الرواد من المخرجين الأمريكيين ، ومع ذلك كله ، ومن معيار اجتماعى وجنسى وسياسى ، فان الفيلم الأمريكى الناطق ظل « صـــامتا » طوال الثلاثينيات أمام التجربة الانسانية** ·

صدر في هذه السلسلة

برتراند رسل
احلام الاعلام وقصص اخرى

ى· راسو تكايارام جابرتشكى
الالكترونيات والحياة الحديثة

آلدس . هكسلى
نقطة مقابل نقطة

ت· و· فريمان
الجغرافيا فى مائة عام

رايموند وليامز
الثقافة والمجتمع

ر . ج· فوريس و ا· ج· ديكستر هوز
تاريخ العلم والتكنولوجيا
٢ ج

ليسترديل راى
الأرض الغامضة

والتر آلن
الرواية الانجليزية

لويس فارجاس
المرشد الى فن المسرح

فرانسوا دوماس
آلهة مصر

د· قدرى حفنى وآخرون
الانسان المصرى على الشاشة

اولج فولكف
القاهرة مدينة الف ليلة وليلة

هاشم النحاس
الهوية القومية فى السينما

ديفيد وليام ماكدوال
مجموعات النقود · صيانتها
تصنيفها — عرضها

عزيز الشوان
الموسيقى تعبير نغمى ومنطق

د· محسن جاسم الموسوى
عصر الرواية

ديلان توماس
مجموعة مقالات نقدية

جون لويس
الانسان ذلك الكائن الفريد

جول ويست
الرواية الحديثة · الانجليزيه
والفرنسية

د. عبد المعطى شعراوى
المسرح المصرى المعاصر
اصله وبدايته

انور المعداوى
على محمود طه الشاعر والانسان

بيل شول وادبنيت
القوة النفسية للاهرام

. صفاء خلوصى
فن الترجمة

رالف ئى ماتلو
تولستوى

فكيتور برومبير
ستندال

فيكتور هوجو
رسائل واحاديث من المنفى

فيرنر هيزنبورج
الجزء والكل « محاورات فى مضمار
الفيزياء الذرية »

سدنى هوك
التراث الغامض · ماركس
والماركسيون

ف· ع· أدينكوف
فن الأدب الروائى عند تولستوى

هادى نعمان الهيتى
ادب الاطفال « فلسفته ، فنونه
وسائطه »

د· نعمة رحيم العزاوى
احمد حسن الزيات كاتبا وناقدا

د· فاضل احمد الطائى
اعلام العرب فى الكيمياء

جلال العشرى
فكرة المسرح

هنرى باربوس
الجحيم

د· السيد عليوة
صنع القرار السياسى فى
منظمات الادارة العامة

جاكوب برونوفسكى
التطور الحضارى للانسان

د· روجر ستروجان
هل نستطيع تعليم الاخلاق
للاطفال ؟

كاتى ثير
تربية الدواجن

ا· سبنسر
الموتى وعالمهم فى مصر
القديمة

د. ناعوم بيتروفيتش
النحل والطب

جوزيف داهموس
سبع معارك فاصلة فى العصور
الوسطى

· ليونارد تشامبرزرايت
سياسة الولايات المتحدة
الامريكية ازاء مصر

د· جون شندلر
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى
السنة

بيير البير
الصحافة

د. غبريال وهبة
دور الكوميديا الالهية لدانتى
فى الفن التشكيلى

رمسيس عوض
الادب الروسى قبل الثورة
البلشفية وبعدها

د. محمد نعمان جلال
حركة عدم الانحياز فى عالم
متغير

فرانكلين ل. باومر
الفكر الأوربى الحديث ٤ ج

شوكت الربيعى
الفن التشكيلى المعاصر فى
الوطن العربى

د. محى الدين احمد حسين
التنشئة الاسرية والابناء الصغار

ج. دادلى اندرو
نظريات الفيلم الكبرى

جوزيف كونراد
مختارات من الادب القصصى

د. جوردان دوريشنر
الحياة فى الكون كيف نشأت
واين توجد

طائفة من العلماء الأمريكيين
مبادرة الدفاع الاستراتيجى
حرب الفضاء

د. السيد عليوة
ادارة الصراعات الدولية

د. مصطفى عنانى
الميكروكمبيوتر

مجموعة من الكتاب اليابانيين القدماء
والمحدثين
مختارات من الادب اليابانى
الشعر — الدراما — الحكاية —
القصة القصيرة .

جابرييل باير
تاريخ ملكية الأراضي في مصر الحديثة

انطوني دي كرسني وكينيث مينوج
اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة

دوايت سوين
كتابة السيناريو للسينما

زافيلسكي ف. س
الزمن وقياسه (من جزء من البليون جزء من الثانية وحتى مليارات السنين)

مهندس ابراهيم القرضاوي
اجهزة تكييف الهواء

بيتر رداي
الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعي

جوزيف داهموس
سبعة مؤرخين في العصور الوسطى

س. م. بورا
التجربة اليونانية

د. عاصم محمد رزق
مراكز الصناعة في مصر الاسلامية

رونالد د. سمبسون ونورمان د. اندرسون
العلم والطلاب والمدارس

د. انور عبد الملك
الشارع المصري والفكر

ولت ونيمان روستو
حوار حول التنمية الاقتصادية

فرد س. هيس
تبسيط الكيمياء

جون لويس بوركهارت
العادات والتقاليد المصرية
من الامثال الشعبية في عهد محمد علي

الان كاسبيار
التذوق السينمائي

سامي عبد المعطي
التخطيط السياحي في مصر
بين النظرية والتطبيق

ف. هويل وشاندرا ويكراما سينج
البذور الكونية

حسين حلمي المهندس
دراما الشاشة (بين النظرية والتطبيق) السينما والتليفزيون
٢ ج

روى روبرتسون
الهيروين والايدز واثرهما في المجتمع

دور كاس ماكليموك
صور افريقية . نظرة على حيوانات افريقيا

هاشم النحاس
نجيب محفوظ على الشاشة

د. محمود سري طه
الكومبيوتر في مجالات الحياة

بيتر لوري
المخدرات حقائق نفسية

بوريس فيدوروفيتش سيرجيف
وظائف الاعضاء من الالف الى الياء

ويليام بينز
الهندسة الوراثية للجميع

ديفيد الدرتون
تربية اسماك الزينة

احمد محمد الشنواني
كتب غيرت الفكر الانساني

جون . ر. بورر وميلتون جولدينجر
الفلسفة وقضايا العصر ٣ ج

ارنولد توينبي
الفكر التاريخي عند الاغريق

د. صالح رضا
ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر

م. هـ كنج واخرون
التغذية في البلدان النامية

جورج جاموف
بداية بلا نهاية

د. السيد طه السيد ابو سديرة
الحرف والصناعات في مصر الاسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي

جاليليو جاليليه
حوار حول النظامين الرئيسيين للكون ٣ ج

اريك موريس والان هو
الارهاب

سيرل الدريد
اخناتون

ارثر كيستلر
القبيلة الثالثة عشرة ويهود اليوم

ب. كوملان
الاساطير الاغريقية والرومانية

د. توماس ا. هاريس
التوافق النفسي - تحليل المعاملات الانسانية

لجنة الترجمة
المجلس الأعلى للثقافة
الدليل الببليوجرافي
روائع الآداب العالمية ج ١

روى آرمز
لغة الصورة في السينما المعاصرة

ناجاى متشيو
الثورة الاصلاحية في اليابان

بول هاريسون
العالم الثالث غدا

ميكائيل ألبي وجيمس لفلوك
الانقراض الكبير

آدامز فيليب
دليل تنظيم المتاحف

فيكتور مورجان
تاريخ النقود

محمد كمال اسماعيل
التحليل والتوزيع الاوركسترالي

ابو القاسم الفردوسي
الشاهنامة ٢ ج

بيرتون بورتر
الحياة الكريمة ٢ ج

جاك كرابس جونيور
كتابة التاريخ في مصر القرن التاسع عشر

محمد فؤاد كوبريلي
قيام الدولة العثمانية

توني بار
التمثيل للسينما والتليفزيون

ناجورو شين يى تشي وآخرون
مختارات من الآداب الأسيوية

ناصر خسرو علوي
سفرنامة

نادين جورديمر وجريس اوجوت وآخرون
سقوط المطر وقصص اخرى

احمد محمد الشنواني
كتب غيرت الفكر الانساني
٧ ج

جان لويس بوري وآخرون
في النقد السينمائي الفرنسي

العثمانيون في اوربا
بول كولز

صناع الخلود

زيجمونت هبز
جماليات فن الاخراج

جوناثان ريلى سميث
الحملة الصليبية الأولى وفكرة الحروب الصليبية

الفريد ج. بتلر
الكنائس القبطية القديمة فى مصر ٢ ج

ريتشارد شاخت
رواد الفلسفة الحديثة

ترانيم زرادشت
من كتاب الأفستا المقدس

الحاج يونس المصرى
رحلات فارتيما

هربرت شيلر
الاتصال والهيمنة الثقافية

برتراند راسل
السلطة والفرد

بيتر نيكولز
السينما الخيالية

ادوارد ميرى
عن النقد السينمائى الأمريكى

نفتالى لويس
مصر الرومانية

ستيفن أوزمنت
التاريخ من شتى جوانبه ٣ج

موثى براج وآخرون
السينما العربية من الخليج الى المحيط

فانس بكارد
الهم يصنعون البشر ٢ ج

جابر محمد الجزار
ماستريخت

ابرار كريم الله
من هم التتار

ج. س فريزر
الكاتب الحديث وعالمه
٢ ج

سوريال عبد الملك
حديث النهر
من روائع الآداب الهندية

لوريتو تود
مدخل الى علم اللغة

اسحق عظيموف
الشموس المتفجرة
اسرار السوبر نوفا

مارجريت روز
ما بعد الحداثة

الأدب فى ألف عام

ستيفن رانسيمان
الحملات الصليبية

هـ. ج. ولز
معالم تاريخ الانسانية
٤ ج

جوستاف جرونيباوم
حضارة الاسلام

د. عبد الرحمن عبد الله الشيخ
رحلة بيرتون الى مصر والحجاز
٣ ج

جلال عبد الفتاح
الكون ذلك المجهول

ارنولد جزل وآخرون
الطفل من الخامسة الى العاشرة
٢ ج

بادى اونيمود
افريقيا - الطريق الآخر

د. محمد زينهم
فن الزجاج

برنسلاو مالينوفسكى
السحر والعلم والدين

آدم متز
الحضارة الاسلامية

فانس بكارد
الهم يصنعون البشر

د. عبد الرحمن عبد الله الشيخ
يوميات رحلة فاسكو داجاما

ايفرى شاتزمان
كوننا المتمدد

سوندارى
الفلسفة الجوهرية

مارتن فان كريفلد
حرب المستقبل

فرانسيس ج. برجين
الاعلام التطبيقى

عبده مباشر
البحرية المصرية من محمد على للسادات

ج. كارفيل
تبسيط المفاهيم الهندسية

توماس ليبهارت
فن المايم والبانتوميم

ادوارد دوبونو
التفكير المتجدد

ريليام هـ. ماثيوز
ما هى الجيولوجيا

السيناريو فى السينما الفرنسية

بول وارن
خفايا نظام النجم الأمريكى

جورج ستاينر
بين تولستوى ودوستويفسكى
٢ ج

يانك لافرين
الرومانتيكية والواقعية

محمود سامى عطا الله
الفيلم التسجيلى

جوزيف بتس
رحلة جوزيف بتس

ستانلى جيه سولومون
انواع الفيلم الأمريكى

مارى ب. ناش
السمر والبيض والسود

جوزيف م. بوجز
فن الفرجة على الأفلام

كريستيان ديروش نوبلكور
المرأة الفرعونية

جوزيف نيدهام
موجز تاريخ العلم والحضارة فى الصين

ليوناردو دافنشى
نظرية التصوير

ت. ج. هـ. جيمز
كنوز الفراعنة

رودولف فون هابسبورج
رحلة الأمير رودولف الى الشرق
٣ ج

مالكوم برادبرى
الرواية اليوم

وليم مارسدن
رحلة ماركو بولو ٣ ج

هنرى بيرين
تاريخ اوربا فى العصور الوسطى

ديفيد شنيدر
نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر

اسحق عظيموف
العلم وآفاق المستقبل

رونالد دافيد لانج
الحكمة والجنون والحماقة

كارل بوبر
بحثا عن عالم افضل

نورمان كلارك
الاقتصاد السياسى للعلم والتكنولوجيا

السيد نصر الدين السيد
اطلالات على الزمن الآتى

ممدوح عطية
البرنامج النووى الاسرائيلى
والأمن القومى العربى)

· ليوبوسكاليا
الحب

ايفور ايفانس
مجمل تاريخ الأدب الانجليزى

هيربرت ريد
التربية عن طريق الفن

وليام بينز
معجم التكنولوجيا الحيوية

الفين توفلر
تحول السلطة ٢ جـ

يوسف شرارة
مشكلات القرن الحادى والعشرين
والعلاقات الدولية

رولاند جاكسون
الكيمياء فى خدمة الانسان

ت ج. جيمز
الحياة أيام الفراعنة

جرج كاشمان
لماذا تنشب الحروب ٢ جـ

حسام الدين زكريا
انطون بروكنر

ونفرد هولمز
كانت ملكة على مصر

جيمس هنرى برستد
تاريخ مصر

بول دافيز
الدقائق الثلاث الاخيرة

جوزيف وماري فيلدمان
دينامية الفيلم

ج. كونتنو
الحضارة الفينيقية

ارنست كاسيرو
فى المعرفة التاريخية

كنث ا . كتشن
رمسيس الثانى

جان بول سارتر وآخرون
مختارات من المسرح العالمى

نوزالند . وجاك يانسن
الطفل المصرى القديم

نيكولاس ماير
شرلوك هولمز

ميجيل دى ليبس
الفئران

جوسيبى دى لونا
موسولينى

الويز جرايت
موتسارت

روبرت سكولز وآخرون
آفاق أدب الخيال العلمى

ب. س ديفيز
المفهوم الحديث للمكان والزمان

س. مرارد
أشهر الرحلات الى غرب افريقيا

و. بارتولد
تاريخ الترك فى آسيا الوسطى

فلاديمير تيمانيانو
تاريخ اوربا الشرقية

جابرييل جارسيا ماركيز
الجنرال فى المتاهة

هنرى برجسون
الضحك

د. مصطفى محمود سليمان
الزلزال

م. و. ثرنج
ضمير المهندس

ا. ر. جرنى
الحيثيون

ستينو موسكاتى
الحضارات السامية

د. ألبرت حورانى
تاريخ الشعوب العربية

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٤٢١٣
ISBN — 977 — 01 — 6102 — 0



لا يوجد فى المكتبة العربية كتاب واحد شامل لتاريخ السينما فى العالم، رغم الأهمية القصوى لمثل هذا الكتاب. إن كتاب آرثر نايت "قصة السينما فى العالم"، الذى تُرجم عن الانجليزية منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وكذلك كتاب جورج سادول الذى تُرجم عن الفرنسية منذ تلك الفترة أيضاً كانا غير كافيين أصلاً لأنهما من الكتب المبسطة. ولعل هذا الكتاب هو الأول فى العربية الأكثر شمولاً والأكثر حداثة بالطبع.

والكتاب ليس سرداً لتاريخ السينما الروائية فى العالم وإنما دراسة متعمقة له، يرصد العلاقات بين التطورات التقنية والجمالية والسياسية والاقتصادية فى سياقها التاريخى. ويقوم بدور الموسوعة الشاملة التى يمكن للقارئ أن يرجع إليها فى بحثه عن مادة تاريخية تتعلق بالسينما فى بلد من بلدان العالم، أو بحركة فنية بعينها، أو بأهم مخرجى العالم، بالإضافة إلى التحليل النقدى ذى الرؤية العميقة للأفلام.

ويولى الكتاب اهتماماً كبيراً لجانب الصناعة والتجارة وتاريخ شركات الإنتاج الكبرى، والمؤسسات ذات العلاقة مثل النقابات والرقابة، كما يولى اهتماماً لدور كل من وسائل التوزيع والعرض فى تأثيرها على المسار التاريخى لفن الفيلم. وقد وفق المترجم فى الحفاظ على وضوح عبارات وأفكار المؤلف التى ترجع — ولا شك — إلى ممارسته الطويلة لتدريس السينما منذ عام ١٩٧٣. وهو الآن أستاذ الدراسات السينمائية ومدير برامج الدراسات الفيلمية فى جامعة إيمورى EMORY .

٨٥٠ قرشاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب